

स्वातन्त्र्योत्तर
हिन्दी और गुजराती
नयी कविता



नेशनल पब्लिशिंग हाउस • दिल्ली

स्वातंत्र्योत्तर
हिन्दी और गुजराती
नयी कविता

मंजु सिन्हा

नमनल पब्लिशिंग हाउस
२५ दरियागज लिन्की ११०० ६
द्वारा प्रकाशित

प्रथम संस्करण १९७३
© डॉ० मजु सिन्हा

मूल्य ३५ ००

जी धार कम्पोजिंग एजेंसी द्वारा
मरस्वता प्रिंटिंग प्रेम लिन्की ११ ३२
में मन्त्रित

Swatantryottar Hindi aur
Gujrati Nayi Kavita
(Thesis)
by Dr Manju Sinha

•

भूमिका

प्रगुण साप प्रबन्ध का विषय है 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी और गुजराती नयी कविता एक तुलनात्मक अध्ययन'। इस विषय को चुनने के पीछे हिन्दी और गुजराती नयी कविता में अर्थ के अतिरिक्त विषय में सम्बन्ध सम्भावनाएँ भी कारण स्वरूप रही हैं। हिन्दी और गुजराती साहित्य के तुलनात्मक अध्ययन पर कार्य पहले भी हुआ है किन्तु वह समस्त कार्य मुख्यतः मध्यकालीन साहित्य में और उपन्यास में सम्बन्ध है नया साहित्य अभी तक प्राप्त नहीं रहा है। प्रबन्ध में दो भाषाओं में मिलनेवाली एक-ही मरणा के अतिरिक्त विषय के अध्ययन का प्रयास किया गया है और यह परमान का बोध भी मिला है कि जिन परिस्थितियों में और जिन शिवाओं में हारर उभर करमान स्वरूप प्राप्त हुआ है।

नयी कविता का विस्तृत साम्प्रदायिक और परम्परागत मानकों के अनुसार नहीं किया गया है। अतः और अलग-अलग शिवाओं के साथ जो कुछ नया कहने का प्रयास 'नयी कविता' में किया है उक्त नये शिवाओं और शिवाओं का ही सामन मान का प्रयास किया गया है।

माँग के कारण ही उदभूत हुई। वह अचानक ही कविता के क्षेत्र में नई आयी अपितु उसके पीछे समय की एक सुदृढ पृष्ठभूमि है।

दूसरे अध्याय में हिन्दी और गुजराती नयी कविता के काव्य-परिदृश्य पर विचार किया गया है। हिन्दी में छायावाद छायावादोत्तर गीत और प्रगतिवाद से होते हुए नयी कविता का विकास हुआ और गुजराती में गांधीवाद और मार्क्सवाद के बाद प्रयोगवादी अथवा नया काव्य विकसित हुआ। साहित्य में लम्बे समय से चल आनेवाले प्रयोगों की एकरूपता ने यह आवश्यक कर दिया था कि एक ऐसे काव्य को अवसर दिया जाये जो हर दृष्टि से कुछ-न-कुछ ताजा और अछूता दे।

तीसरा अध्याय नयी कविता के ऐतिहासिक क्रम विकास तथा साथ ही पाश्चात्य कविता की मुख्य धाराओं और भारतीय (हिन्दी गुजराती) कविता पर उनके प्रभाव से सम्बन्धित है। नयी कविता को बहुधा पाश्चात्य कविता की नकल माना जाता रहा है पर सत्य तो यह है कि नयी कविता की दृष्टि सङ्कुचित नहीं है और प्रबुद्ध होने के कारण विश्व-काव्य का परिचय नये कवि के लिए लज्जा की बात नहीं है, साथ ही विश्व की परिस्थितियाँ भी समान होती जा रही हैं। ऐसे में यदि उसके काव्य में पश्चिम की उचितियों से समानता प्राप्त होती है तो उसे नकल कहने के स्थान पर प्रभाव कहना ही अधिक उचित है।

चौथा अध्याय नयी कविता की दार्शनिक पीठिका से सम्बन्धित है, जिसमें रहस्यवाद अरविन्द-दर्शन, मार्क्सवाद मनोविश्लेषणवाद और अस्तित्ववाद की पृष्ठभूमि में नयी कविता का विश्लेषण किया गया है। किसी दर्शन का आधार लेकर नयी कविता नहीं चली है और न ही किसी दर्शन विशेष का प्रतिपादन उसका लक्ष्य है बल्कि पश्चिम और पूर्व के मिल्न-मिल्न युगानुकूल दर्शनों का स्पष्ट उत्तर पर अवश्य है। यह स्पष्ट मिल्न-मिल्न कवियों में मिल्न-मिल्न मात्रा में है। दर्शन के सामूहिक रूप तथा नयी कविता में उनके समावेश का विश्लेषण यहाँ हुआ है।

पाँचवें अध्याय में नयी कविता की भावभूमि संवेदना बोध और मानव मूल्यों का विवेचन किया गया है। छठा अध्याय नयी कविता की काव्यक्रिया अर्थात् उसके शिल्पगत प्रयोगों से सम्बन्धित है। शिल्प के अन्तर्गत आनेवाले भाषा, प्रतीक, बिम्ब और छन्द से सम्बन्धित प्रयोगों के साथ ही सरचनामूलक कतिपय नये आयामों को लिया गया है।

सातवें अध्याय में प्रमुख कवियों के काव्य का विवेचन और हिन्दी और गुजराती की तीन-तीन कविताओं का विश्लेषण किया गया है। जिन कवियों के काव्य में नयी कविता की सभी सम्भावनाएँ प्राप्त हैं उन्हीं का विवेचन किया गया है। कविताओं के चयन में उनके कव्य के साथ ही शिल्प की परिपक्वता और विचारा की गहराई भी कसौटी रही है।

आठवें अध्याय में विषय का समापन किया गया है और काव्य की अग्र धाराओं की तुलना

में नयी कविता की विवेचना की गयी है। अपनी तमाम बौद्धिक उपलब्धि, अनुभव की प्रामाणिकता और सच्चाई के बाद भी नयी कविता सम्प्रेषण में पूरी सफलता नहीं प्राप्त कर सकी है और उलझी तथा गहरी संवेदना को विषय बनाने के कारण जनसाधारण में लोकप्रिय न होकर एक सीमित किन्तु प्रबुद्ध वर्ग की कविता हो गयी है।

हिन्दी और गुजराती नयी कविता का तुलनात्मक अध्ययन करने का यह पहला प्रयास है, क्योंकि हिन्दी की नयी कविता मले ही स्थापित हो चुकी हो, गुजराती नयी कविता अभी सक्रान्ति के उसी दौर में है जहाँ हर गुण के बावजूद नयी प्रवृत्ति का विरोध किया जाता है। हिन्दी नयी कविता के ऐतिहासिक क्रमविकास के साथ ही उसकी दार्शनिक पीठिका और शिल्प के क्षेत्र में उसकी नवीन स्थापनाओं का मूल्यांकन करने का प्रयास किया गया है। गुजराती नयी कविता में शिल्प में कोई नया मानदण्ड लेने या नयी स्थापना करने का कोई प्रयास नहीं है फिर भी जो दृष्टि ली गयी है उसके आधार पर गुजराती नयी कविता का विवेचन पहले नहीं हुआ है।

मैं श्री गिरिजाकुमार माथुर, श्री सर्वेश्वरलाल सक्सेना और डॉ० चंद्रकांत मेहता को हार्दिक धन्यवाद देती हूँ जिन्होंने अपने निजी पुस्तकालय से पुस्तकें और पत्रिकाएँ देकर मेरी समय-समय पर मदद की।

मैं श्रद्धेय डा० नगेन्द्र की आभारी हूँ जिन्होंने सचि के अनुकूल विषय देकर अनुग्रहित किया। आदरणीय डा० रामदरश मिश्र और डॉ० चंद्रकांत मेहता के प्रति आभार प्रदर्शित करती हूँ, जिनके कुशल और स्नेहपूर्ण निर्देशन के बिना काम पूरा होना ही सम्भव नहीं था।

—मनु सिन्हा



अनुक्रम

पहला अध्याय १-१६

नयी कविता की प्रौढिक और सामाजिक प्राठभूमि

दूसरा अध्याय १७-५२

हिन्दी और गुजराती नयी कविता काव्य परिदृश्य

तीसरा अध्याय ५३-८६

नयी कविता ऐतिहासिक ऋम विकास

चौथा अध्याय ८७-१३२

नयी कविता की गणनात्मक शैलिका

पाँचवाँ अध्याय १३३-१७८

नयी कविता में सचेतना बोध और मानवमूल्य

छठा अध्याय १७९-२२९

नयी कविता की काव्य विधा

सातवाँ अध्याय २३०-२६६

विवेचन कुछ कवि

अज्ञेय मुक्तिबोध, गमगेरबहादुर सिंह, गिरिजाकुमार
मापुर, धमवीर भारती रघुवीरसहाय, कुंदर नारायण,
सर्वेयारदयाल सक्तेना और अन्य ।

उमागकर जोशी, राजेब्रशाह, निरजन भगत, प्रियनात
मणियार, सुरेश जोशी, सुरेग दलाल, ज्योतिष जानी,
हमंत देसाई, नलिा रावत, लाभशकर ठाकर औरधाय ।

विश्लेषण कुछ कविताएँ

अज्ञेय भीतर जागा दाता, मुक्तिबोध बहुराक्षस,
सर्वेश्वरदयाल सक्तेना युद्धस्थिति उमागकर जोशी
छिन्नभिन्न छु, सुरेग जोशी प्रायना, सुरेश दलाल
पानीपत ।

आठवाँ अध्याय २६७-२७०

नयी कविता उपनिधियाँ और अभाव

सदभ आय २७१-२७८

स्वातन्त्र्योत्तर
हिन्दी
और गुजराती
नयी कविता

नयी कविता की सामाजिक और बौद्धिक पृष्ठभूमि

काव्य का उदभव शून्य न था आकाश न नहीं हाता। ऐसा नहीं है कि मानवीय शक्ति के अतिरिक्त किसी दवी शक्ति के सहयोग से काव्य की रचना होती है। अतः प्रायः काव्यगत प्रवृत्तियाँ के मूल न कुछ ऐसे ऐतिहासिक सत्य रहते हैं जो सामाजिक, व्यक्तिगत और सकारणत स्थितियों के माध्यम से अभिव्यक्त होते हैं। वास्तव में, आज साहित्य व्यक्तिगत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति मात्र न होकर चारों ओर फैले हुए विभिन्न सदमों से जुड़ा हुआ है। युग निर्माण न सहायक परिस्थितियाँ का इस कारण साहित्य से अभिन सन्धुध जुड जाता है।

कविता का जहाँ तक सम्बन्ध है (कविता अभी भाषा निरपेक्ष मानी जाए तो उचित हागा) भारत भर की कविता एक अर्थ में नए जागते हुए देश की कविता थी। स्वतंत्रता प्राप्ति के लिए सजग प्रयास, यदि ऊपरी दृष्टि से देखा जाए तो, कांग्रेस की स्थापना के साथ सन १८८५ में ही आरम्भ हो गए थे। अभी तक भारत में देश अथवा राष्ट्रीयता की भावना विकसित नहीं हुई थी। हिंदी प्रदेश का अर्थ केवल सयुक्त प्रांत (वर्तमान उत्तर प्रदेश) था, जहाँ के लोग हिंदुस्तानी अथवा खड़ी बोली हिन्दी बोलते थे। बाकी प्रान्त अपनी भाषा और अपनी जाति के बाहर का सब कुछ भूल बठे थे। साहब-बीबी गुलाम की वनमाली सरकार लेन' की चौधरी बाड़ी जिस तरह बाहर की दुनिया से एकदम बेखबर बदलत हुए समय से बेफिक्र अपने ही ससार में लीन थी, उसी प्रकार देश भर एक कुर्गा था, जिसके बाहर दुनिया मानो थी ही नहीं।

यह वह समय था जब नुएँ के बाहर के आलोक, भीड़ और परिवर्तन से परिचित कराने के लिए स्वामी विवेकानंद 'उठो जागो' और जब तक तुम अपने अन्तिम ध्येय तक नहीं पहुँच जाते, निश्चित मत हो का संदेश दे रहे थे। राजा राममोहन राय और स्वामी दयानंद सरस्वती ब्रह्मसमाज और आर्यसमाज की स्थापना कर चुके थे। इसका स्पष्ट अर्थ था कि अपने न दुनिया समेटे लडो हवैलिया जल्दी ही समय के सङ्गत आघाता से गिरेंगे और उनके मलबे पर जिसका निर्माण होगा उसमें केवल अतीत न होकर आज और होनेवाला कस भी होगा।

विरादरो बाहर कर दिए जानवाले विदेश गए लग अब विजातीय नहीं, सामान्य मान जान लग। जाति पाति छुआछूत और हिन्दू धर्म का नाम पर फल भयकर पाराण्ड की परत उघडने लगी। इन सबने बदल जिस धर्म का निर्माण हा रहा था वह काइ विशिष्ट धर्म नहीं मानव धर्म था।

धर्म की चहारदीवारी में बन्द, सात ताला में रखी जानेवाली स्त्रियां पुरुष से अधिकार मागने लगी थीं। घूँघट उघाडकर विरोधा का सामना करती हुई जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में काम सम्हालने लगी थीं। अधिक शिक्षा देने से स्त्री का चरित्र विगड़ जाता है—इस भावना को भ्रष्ट करने के लिए हर प्रकार प्रयास हा रहे थे। बाल विवाह का विरोध विधवा विवाह का समर्थन, सती प्रथा का निषेध—एक ङडिवादी समाज की जड़ हिला देने में ये प्रयत्न समय थे।

सबने जीने के समान अधिकार मिले। शिक्षा के क्षेत्र में होनवाले क्रांतिकारी परिवर्तना का श्रेय साठ मकाल को ही जाएगा। एक प्रकार से देख ता स्वतन्त्रता प्राप्ति का एहसास भारतीय जनता के मन में सहसा नहीं आया था। ग्यारहवीं शताब्दी में जब चौहान बंस का पतन भारतीयों की सजीव मनावर्ति के कारण हुआ तब से तबसे मन १६४७ तक आठ शताब्दिया का इतिहास पराजिता और पराजय का इतिहास ही रहा। अपने अतीत में क्षण भर की प्रेरणा देने वाले दो चार ऐतिहासिक पात्रों को छोडकर और कोई नहीं था। इतिहास में गान्धु का साथ इनवाले नाम भी, उन नामों के साथ ही सामने आते हैं जिनके लिए राष्ट्र (अथवा राज्य) के हित से बड़ा अपना हित था। ऐसी स्थिति में स्वाधीनता की ओर बढ़ता हर पाँव बाट दिया जाता था। विरोध में उठता हर सिर कुचल दिया जाता था।

बौद्धिक परिवर्तन और राजनतिक सजगता

इंडियन नेशनल कांग्रेस की स्थापना का वर्ष सन १८८५ भारत के सांस्कृतिक इतिहास में एक नए युग के आगमन का प्रतीक है। इस समय से ही भारतीय मस्तिष्क अपनी राजनीतिक स्थिति के विषय में जागृक हो रहा था पश्चिम (अंग्रेजों) का प्रभाव उन पर कई रूपों में स्पष्ट हुआ। भारतीयों के लिए कानून की शिक्षा प्रारम्भ हो चुकी थी और पत्रकारिता के प्रचार द्वारा सरकार विरोधी और ब्रिटिश विरोधी भावनाओं का प्रसार सज्ज रूप में होन लगा था। भारतीय भाषाओं के साहित्य में उन्मानस के पूजाघटों भावनाओं, आत्माओं और आत्माओं को स्वर मित रहा था।

निश्चित भारत और भारत स्थित ब्रिटिशों के मध्य की गति प्रगति बनी जा रही थी। भारतीय पत्रकार निम्न हाकर सरकार पर आ गे थे और भारतीय नया सामूहिक सभाएँ और सामूहिक प्रश्नन करत लग थे।

सन् १८८५ से १९०७ तक कांग्रेस के तीसरे अधिवेशन हा चुक था और इस समय के दौरान कांग्रेस का एक तरफ से कायान्तरण हा चुका था जिनमें उमर तराज उमर दुष्प्रियाण और स्थिति में पयाज्य अन्तर आ गया था। यान्त्रिक में यह ठाक भी है कि स्वाधीनता के दम-आरह वर्ष पूर्व हर प्रकार का गान्धित चेतना सान्निध्य में प्रभावित थी। सन १६३५ के विधान में पयोग कराइ स्त्री-मुखा को मन्तव्य का अधिकार मिला जिनके द्वारा राज्य के

उच्चतम पदा की वक़्पिक विधि जनता तक पहुँच गई और शासनयंत्र का व्यक्ति से सीधा सम्बन्ध हुआ।^१

इसका परिणाम यह हुआ कि महत्वाकांक्षाओं को प्रोत्साहन मिला और समाज, अर्थ, संस्कृति तथा राजनीति तक उन यवितया के हाथ में जाने लगी जिनका सम्बन्ध मूल भारतीय विभ्रंपत्ताओं से था।

राजनीति में दृश्य परिवर्तना ने दो जातियों में नए सिरे से दुश्मनी खड़ी कर दी। सामाजिकता के सामने व्यक्तिगतता का कुछ महत्त्व ही नहीं रह गया। बड़े दना को हर प्रकार की सुविधा प्राप्त करते दर छोटे दलशासना न बड़े दल में फूट डलवान का हर सभव प्रयास किया जिन्म उनका अपना महत्त्व बना रह। सत्ता हथियाने के लिए दुश्मनी, इर्ष्या के साथ ही छीना भपटी भी चलन लगी। एक बार शक्ति हथिया लेने के बाद उसे हाथ से न निवल्ने देने के लिए हर प्रयास किया जान लगा। एव सच्चे सौवत न में प्रभावशाली व्यक्ति अपने को पहचान सकते हैं और दल के नियम सतत विकसनशील कायक्रमा पर वनत हैं, वहा विपक्ष स्वरथ हाता है और उससे जनता का हित भी हाता है। पर तु जहा निश्चित जातिया क आधार पर विभाजन हाता है वहा ठहराव आ जाता है। एक ओर ता कडवाहट और विजय की भावना होती है और दूसरी ओर हाती है केवल कुण्ठाए जो जनता के विकास और हित में बाधन बन जाती हैं। भारत में जातीयता की भावना का यही परिणाम हुआ। नेहरू और सुभाषचंद्र बोस के जिना से किये गए पत्र यवहार से स्पष्ट होता है कि बिना विचारा के परिवर्तन क किसी भी समझौते पर आना कठिन था।^२

भारत भर में साम्प्रदायिक दंग आएं दिन की घटना हो गए थे। महात्मा गांधी अहिंसा में विश्वास करत थे कि तु उनके काय आतकवादियों और क्रांतिकारियों को भडकाते थे।

रामकृष्ण मिशन की स्थापना ने हिंदू धर्म के प्रमुख विचारका और अर्थ अहिंदुआ (भारतीय अमभारतीय दोना) में एक सावभौमिकता लाने की चेष्टा की। उमका उद्देश्य ससार भर के लोग के दशन धर्म, नतिकता, गिल्प और कला, बिनान साहित्य आर्थिक विकास, स्वास्थ्य, शिक्षण आदि संस्थाओं पर विचार करना था। स्वामी विवेकानंद न अमेरिका

१ 'And brought the elective machinery of the highest offices in the State to the door of the people Moreover it brought the highest positions in the State and real power over the machinery of Government within the reach of any individual or organised bodies whch could command the votes in the remotest areas —A Yusuf Ali Cultural History of India, p 298

२ The correspondence between Nehru and Bose as representing the Congress at one hand and Jinnah of Muslim League on the other reveals a hopeless impasse from which it is difficult to see a way out without a radical alteration in the points of view of one communal leader' —A Yusuf Ali Cultural History of India, p 297

तथा अन्य देशों को भारत की ओर इस सिद्धांत से आकर्षित किया कि हर विश्वास ईश्वर तक जाने का मार्ग है।

रामकृष्ण परमहंस और विवेकानंद दोनों ने ही हिंदू धर्म के साथ ही अन्य धर्मों के सिद्धांतों को सम्मिलित करने का सपना देखा। समाज में धर्म का स्थान सबसे ऊंचा माना जाता था।^१

सांस्कृतिक क्षेत्र में हमारे सामने बहुत सम्भावनाएँ थीं पर उन्हें पहचाना नहीं गया। इसके अतिरिक्त यह विश्वास कि शिक्षा द्वारा सब समस्याएँ सुलझ जायगी अपने में ही सुलझा हुआ नहीं था, क्योंकि शिक्षा के कारण ही बहुत सी समस्याएँ भड़क उठी थीं। कई व्यक्ति भारत के सांस्कृतिक सम्बन्धों को असम्भव मानते थे, क्योंकि उनके अनुसार इतनी अनेकताओं का सम्मिलन वाले भारत का सम्बन्ध हो ही नहीं सकता। सन १९२७ में कलकत्ता विश्वविद्यालय के दीक्षांत भाषण में रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी कहा था— भारत में हम समय के अतीत सागर के तट पर खड़े हैं और उसके थपेड़ा से अपने ससारे को बचाने का अधिकार हमें प्रत्यक्ष नहीं मिला है, किंतु इस भय से अपने को हम हर प्रकार से बचाना ही है अशांति की लहरें हमारी ओर बहती आ रही हैं और बड़ी उड़ी समस्याएँ देना के सामने एक के बाद एक उठ रही हैं। साम्प्रदायिक भेद भयंकर रूप धारण कर रहे हैं और हमारे अस्तित्व मात्र को दूषित कर रहे हैं। इनका समाधान आसान भल ही नहीं है किंतु यदि समाधान नहीं खोजा गया तो हम ज़ाई में गहरे हा गहरे गिरत जायेंगे।

किंतु साथ ही सबके इन थपेड़े और लाइयों से हताशाही होना नहीं था, अपितु अधिक की आशा किए बिना और हताशाहीत हुए बिना कबल सफलता तक पहुँचने का प्रयास करना था।

शिक्षा और बदलता समाज

पश्चिमी सभ्यता के आगमन ने भारतीय परिवेश में केवल नवीन तत्त्वों का ही समावेश नहीं किया अपितु भारतीय परिवेश की कई महत्वपूर्ण गिनतियों को भङ्ग कर दिया। गुरुओं के लिए यहाँ बसने की जगह नहीं थी। कुछ भारतीय सभ्यता की भव्यता से प्रभावित होकर आए थे और गीर्ध ही उस प्रभाव से ऊँच गए थे। भारत में उद्घाटन सपनों का ही व्यवस्था के अनुसार रहना आरम्भ कर दिया। इस प्रकार इतिहास में पृथ्वी

१ Diversity of faiths and races is to be accepted as a first postulate in all large sized social groups. But the Ramakrishna and Vivekananda movement calls upon the Hindus to be serious enough in the matter of practising the teachings of Ramakrishna by opening their soul to the principles of Islam and other faiths. The Hindu ought by all means to cultivate the study of Muslim ideas and institutions and to recognise that at the bottom Islam is no less Hindu in spirit than Hinduism itself —A Yusuf Ali Cultural History of India p 316

वार भारत को ऐसी शक्ति का सामना करना पड़ा जो तटस्थ और दूर थी, जो प्रभावित करना भले ही चाहती हो प्रभावित होना नहीं चाहती थी। इस परिस्थिति में भारतीय जीवन में इस बाहरी शक्ति के कारण आनवाले परिवर्तन अवश्यम्भावी हो गए थे। पिछली कई शताब्दियों से एक अव्यक्त शक्ति भारत में हा रही थी जिससे समाज का ढांचा बदल रहा था। यह परिवर्तन किसी एक सम्प्रदाय अथवा जीवन के किसी एक रूप से सम्बन्धित नहीं था। सारी पुरानी मान्यताएँ और विश्वास खण्डित हो रहे थे। सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक परिवर्तन आश्चर्यजनक तीव्रता से हो रहे थे। समाज में ऐसी नवीन परिवर्तन हो रहे थे जैसे कभी नहीं हुए थे। धर्म के क्षेत्र में इसी धर्म हटने के क्षेत्र में अपना निश्चित प्रभाव जमाने लगा था। यूरोपीयता में सबकुछ अपना अधिकार में ले लिया था और प्रकृति पर मानव की निरंतर विजय ने त्रातिकारी परिवर्तनों की गति को और तीव्र कर दिया।

शिक्षा की पश्चात्त्य पद्धति का अपनाते का निणय इस सन्दर्भ में अपना तात्कालिक महत्त्व रखता है। ब्रिटिशों ने यह निणय अपना राजनीतिक और वाणिज्य सम्बन्धी हिता को देखकर लिया था और उस शक्ति के परिणामों की उन्होंने उपेक्षा कर दी जिसके बीज इस शिक्षा पद्धति के साथ बाएँ गए थे। मकाने ने साक्षात् था कि इससे भारतीय जीवन का स्तर बढ़ेगा और बालान्तर में भारतीय व्यवस्था का स्थान पर पश्चात्त्य व्यवस्था का स्थान दे दिया जाएगा। पश्चिमी विचारों का पहला परिचय होने पर भारतीय स्तर प्रभावित हुए थे कि उन्होंने अंग्रेजों की कुछ पुस्तकों की तुलना में पूर्व के सारे ज्ञान का हृद्य सम्भार। इस दृष्टि कोण के कारण कुछ ऐसे विचार परिणामस्वरूप सामने आए जाँ पूर और पश्चिम दोनों के लिए आवश्यक थे।¹

यह नया, पढ़ा लिखा वर्ग, अपना विचार पश्चिम में ग्रहण करता था और उनकी आजीविका का साधन ब्रिटिश ही थे। शिक्षा और आजीविका के इन साधनों के कारण मध्यवर्ग का अत्यधिक विस्तार हो गया था जिसके कारण शिक्षित व्यक्ति अधिक हो गए थे और उनके लिए नौकरी जुटाना कठिन होना लगा था। आजीविका के लिए प्राप्त साधनों को हस्तगत करने के लिए विभिन्न सम्प्रदायों और प्रान्तात्त में भाषा सम्बन्धी द्वेष पनपने लगे थे। ये शिक्षित सम्प्रदाय अपने दश की प्राचीन परम्पराओं से प्रेरणा नहीं ग्रहण करते थे। उनका दृष्टिकोण पूरी तरह से पश्चात्त्य में होकर उसका छदम रूप है। अपना मूल से अलग होकर ये लोग अव्यवस्थित और अशांत हो उठे थे और भारतीय जीवन में साम्प्रदायिकता की भावना अनावश्यक रूप से बढ़ने लगी थी। दश के अविश्वसित समुदाय, विरोधक कृषक में आजे भी जातीय भावना मुखरित होनी है। यह अशिक्षित और अधविश्वासी वर्ग स्वयं में एक शक्तिशाली तत्त्व का प्रतीक है जो सहिष्णुता की दृष्टि से तात्त महत्त्वपूर्ण है किन्तु विकास की दृष्टि से

1 "Neither Macaulay nor his contemporaries realised that this was not a simple case of imposition of a European mould on Indian mind, but a revivification of the Indian spirit which would in time create new forms of thought valid for east and west alike
—Humayun Kabir Our Heritage, p 86

नहीं। इस प्रकार दो समूह हैं—एक जा स्वयं को अभिव्यक्त नहीं कर पाता है किन्तु उसमें शक्ति है, दूसरी ओर वह बुद्धिजीवी वर्ग है जो उत्सुक है अशांत है और साथ ही जिज्ञासु है। यह वर्ग केवल भारतीय जीवन से सतही सम्बन्ध रखता है उसकी गहराई में जाने के लिए इसके पास ध्रुववास नहीं है। प्रगति की इच्छा इस वर्ग में है किन्तु इतनी आन्तरिक शक्ति नहीं है कि कोई बड़ा परिवर्तन ला सके। जहाँ इन दोनों वर्गों में सुदृढ़ सम्बन्ध होना चाहिए वहाँ उनका सम्बन्ध आधुनिक सिभा पद्धति के कारण क्षिणित होत जा रहे हैं।

राष्ट्रीयता की भावना ने भारतीय चेतना को काफी प्रभावित किया है। इसका अधिकांश प्रभाव युवक वर्ग विशेषतः छात्रवर्ग पर स्पष्ट है। नवीन तत्त्वा से उनका सीधा सम्पर्क था और हर प्रभाव उनकी प्रतिनियामों का स्पष्ट करता था। पश्चिम की गौरव गायाए पढ़ने के कारण उसके मन में यह धारणा बन गई थी कि राष्ट्रीय भावना का स्वीकार करने के कारण ही पश्चिम उतना शक्तिशाली हो सका है। भारत को एक स्वतंत्र राष्ट्र के रूप में देखने की कल्पना मात्र उनके सामने अज्ञान सभावनाओं को ला देती थी।

पश्चिमी विचारधारा का एक अन्य प्रभाव लोकतंत्र पर बल देने के रूप में भी पड़ा। यह कहना उचित नहीं है कि भारत लोकतंत्र से अपरिचित था। भारत के आरम्भिक इतिहास में ग्रामों के गणतंत्र में एक लोकतंत्र का उदाहरण मिलता है जिनकी तुलना नहीं की जा सकती। अंग्रेजों द्वारा समाज में व्यक्ति को उभरकर आने का अवसर मिला, किन्तु जब जन्म से ही बतव्य निश्चिन कर लिए गए तो यही वर्ण विभाजन का आधार बन गए। भारतीयों ने वर्ण को महत्व दिया और व्यक्ति की उपेक्षा कर दी। व्यक्ति की इसी उपेक्षा के कारण उन प्रतिभाशाली व्यक्तियों की भी उपेक्षा कर दी गई जिन्होंने महत्त्वपूर्ण योगदान की। व्यक्ति के महत्त्व को अस्वीकार करने से लोकतंत्र का महत्त्व ही समाप्त हो जाता है सम्भव इसी कारण लोकतंत्र भारत में सीमित क्षेत्र में ही बँधा था। वह ग्रामों में काम कर सकता था जहाँ प्रत्यक्ष सम्बन्ध स्पष्टीकरण भाषा के तीव्रता का काम कर सकते थे। प्रत्यक्ष सम्बन्ध के दायरे के बाहर यह बल एक विचार मात्र था।

भारतीय राष्ट्रीयता अपने अनिश्चित रूप में पश्चिमी जातकों और प्राचीन सामाजिक परम्पराओं के बीच भूत रही थी। इस अनिश्चितता में युवा वर्ग में उदय-गुदल मचा दी थी। यह प्रक्रिया यही समाप्त नहीं हुई किन्तु विश्व राष्ट्रीयता की स्थिति में भी अपने निरन्तर चुली थी। भारत के सामने वही परीक्षा थी सुराप जिनमें से सफलतापूर्वक गुजर चुका था।

✓ द्वितीय महायुद्ध ने तत्कालीन सम्यता का आधार ही हिला दिया था। राष्ट्रीयता और पूँजीवाद के विरोधी तत्त्वा का अंग युद्ध ने अनावन कर सामने रग दिया था। बोर्डिंग स्कूलों में जाया व्यक्तियों ने युवा वर्ग के विचारों की कल्पना कर ली। व्यक्ति के स्वतंत्र विचारों का अस्तित्व ही सीमा तक अंग के साम्राज्यीय आन्दोलन ने पहुँचा दिया। पूँजीवादी एकाधिकार का प्रवर्धन का एक उचित अर्थ मिल गया था और उमराव सार्वभौमिकता का स्थान पर समाज की सेवा करना हो गया था।

पूँजीवाद की सम्भावनाओं के प्रति विश्वास के युवकों का भाग्य हो गया। बराबर और भुवमरी के सम्मान से समाज के अस्तित्व की अस्तित्व का प्रतीक है। भारत में

पूजोवाद का पूण विकसित रूप नहीं है फिर भी व्यवस्था ऐसी है जो मध्यवर्ग के सतत विवास में मदद देती है। सुरक्षा और विकास के अभाव में भी यह वर्ग बढ़ता ही जा रहा है। मध्यवर्ग से आनेवाला छात्रवर्ग अपनी शिक्षा के दौरान प्रायः जान बाली इस अवस्थावादी समस्या से विचलित रहता है।

मध्यवर्ग ने यह स्वीकार कर लिया है कि उसका भविष्य कहीं भी निर्दिष्ट और सुरक्षित नहीं है, इसी की प्रतिश्रुति आए दिन युवक वर्ग में दिखाई पड़ने वाली अव्यवस्था से स्पष्ट हो जाती है। पश्चिमी सम्पत्क न बहुत सी नयी सभावनाएँ भारतीयों के सामने रखी और भौतिकवादी सभ्यता द्वारा प्राप्त जीवन का एक ऊँचा पश्चिमी स्तर भारतीयों के लिए चुनौती का कारण बन गया। आत्मा में बढ़ती हृदय गरीबी ने उसका सम्पत्क में आनेवाले लोगों के मन को और अधिक कड़वाहट से भर दिया। सम्पत्क के विकसित साधनों और प्राचीन मान्यताओं के उन्मूलन के कारण यह असंतोष और अधिक गम्भीर हो गया तथा उसके अभाव में अब तक के अप्रभावित क्षेत्र भी आ गए।

पश्चिम के प्रभाव में जिस मध्यवर्ग की स्थापना की थी उससे अपेक्षा थी कि ब्रिटिश लाभ में नाम मात्र का हिस्सा लेकर भी यह वर्ग ब्रिटिश वस्तुओं को देश भर में प्रचलित करेगा। पर इस बुजुर्ग वर्ग ने न केवल लाभ में अधिक अक्षम मागा अपितु ब्रिटिश राजनीति और सांस्कृतिक परम्पराओं में भी हिस्सा बंटाना चाहा। सतत विस्तार पाते दायरे से लिये जाने के कारण इस वर्ग ने वस्तुओं के साथ ही विचारों का भी प्रचार किया और कुछ समय बाद इसका दृष्टिकोण भारतीय समाज का एक महत्त्वपूर्ण अंग बन गया।

आधुनिक भारत का महत्त्वपूर्ण तथ्य उस मध्यवर्ग का असंतुलित विकास है जो असात है और व्यक्ति मात्र तथा आलोचना को बहुत महत्त्व देता है। इसमें अपने को ही महत्त्व देने की वृत्ति इतनी अधिक है कि हर कोई एक दूसरे से या टरता है या ईर्ष्या करता है। यह वैयक्तिकता अनिश्चय होकर बीमारी हो जाने की सभावना रखती है।

आधुनिकता के सन्तुलन में, भारत ने पश्चिम को अंग्रेजी दृष्टिकोण से जाना था। इस बात को स्वीकार नहीं किया जा सकता कि अंग्रेजों ने हमारी वशभूता, सामाजिक व्यवहार और आदतों का बदल दिया है। हमारे बौद्धिक और आध्यात्मिक व्यवहार में बहुत अंतर आया, पर अंग्रेजों का भारत को सबसे बड़ा उपहार था—अंग्रेजी भाषा और साहित्य।¹

हर वस्तु का अंग्रेजी दृष्टि से देखने और समझने के प्रयास में हुआ यह कि हम अपने विचारों, दृष्टिकोण और भावनाओं में पूरी तरह से पश्चिमी नियमों को अपना न सकने के कारण नकली अंग्रेज बन गए हैं।

स्वाधीनता की नवीन आकांक्षा और सत्ता के प्रति विद्रोह की भावना नयी पीढ़ी के मन में घर कर चुकी थी।² व्यक्तिगत, विद्रोह और बलिदान का मंत्र देशभर में मुखरित

✓ 1 'It is often said that the greatest gift of England to India has been English language and literature'—Humayun Kabir Our Heritage p 115

हा उठा था और अंग्रेजी काव्य की व्यक्तिगत स्वतंत्रता में विश्वास करने की भावना इस विद्रोह के विरुद्ध नहीं पड़ती थी।

व्यक्तिगतता पर दिए जानबाल वगैरे के कारण सामाजिक बंधन ढीले हो गए। समाज अपने व्यवहार और परम्परा पर हो टिका हुआ रह सकता है और व्यक्ति के समाज के महत्त्व को स्वीकार कर लेने पर ही समाज सगठित रह सकता है और बलवत् हुए समाज तथा खंडित होते हुए मानव मूल्यों के फलस्वरूप साहित्य (अथवा कला) में अनेक बहुमुखी नई धाराएँ आरम्भ हो जाती हैं। अतः भारत में मध्यवर्ग के विकास के साथ ही कला के विभिन्न क्षेत्रों में प्रयोगों की जो बाढ़ आई वह कोई आकस्मिक घटना नहीं थी।

विद्रोह की जिस लहर ने सारे देश को घेर लिया था उसके कई कारण थे। विद्या धिया के लिए विनीत होने और आदर करने की परम्परा ने अथ लो दिया है। स्त्रियाँ समानाधिकार के लिए अड़ी हुई हैं। एक प्रकार से युवा पीढ़ी बिनास तो कर रही है किन्तु किसी प्राचीन नियम को स्वीकार नहीं करती। बड़े लोग जो सत्ताधारी हैं उन्हें यह उपेक्षा अपमानजनक और अनुशासनहीन लगती है। इससे खेप तो होता ही है साथ ही भावी भारत की कल्पना भी असम्भव हो जाती है। किन्तु बड़ा के इस दृष्टिकोण को किसी प्रकार से उचित नहीं ठहराया जा सकता। आज जब हर प्राचीन अपना अर्थ खो चुका है जब धर्म तक आश्वासन नहीं दे सकता अनिश्चय का और सत्ता के अतिरिक्त विचारों और कार्यों में कुछ भी नहीं मिलता। प्राचीन उपलब्धियों के ध्वंस के कारण भारतीय युवा मानस के उद्घाटन के प्रति कोई आश्चय नहीं है।

पिछले वर्षों में धर्म के क्षेत्र में पर्याप्त परिवर्तन हुआ था। शहर और गाँव के मध्य बढ़न हुए सम्पर्कों के साथ ही शहरों का महत्त्व भी बढ़ रहा था। गोदान का गोबर वह शृंखला है जो गाँव को शहर से जोड़ती है। यह तो एक प्रतीक मात्र है। वास्तव में अर्थो गिकता का प्रसार सारे गाँव को शहर में ला रहा था और समाज की गति बहुत तीव्र हो गयी थी।

जिन ऐतिहासिक घटनाओं से भारत का भविष्य बन रहा था उन्होंने शिक्षा और समाज के प्राचीन आधार को चुनौती दी थी। बौद्धिकता के प्रथम प्रवेश के कारण हर क्षेत्र में अतिगति ने स्थान कर लिया था।

उत्क्रांति की एक लम्बी प्रक्रिया हानी है—वह आकस्मिक नहीं होती। सामाजिक आदतें भले ही बदल रही हैं किन्तु सामाजिक मायताओं के रूप में विनाश परिवर्तन नहीं हुआ है। इस समय की भारतीय जनता एक साथ भूत वतमान और भविष्य में सोचती है जिसके कारण कोई भी विद्वेषण सफल नहीं हो पाता।

सम्यता का प्रसार तो विद्वत् भर में हो रहा है किन्तु उसके बस की संभावनाएँ भी उतनी ही सबल हैं। पहले इसका अर्थ किसी एक दंग के बग का पतन था और यह संभावना थी कि देश के अर्थ बग सम्यता के विकास में सहायक हाने किन्तु समय और स्थान पर बलता हुआ मानवीय अधिकार युद्ध प्रणाली में शक्तिकारी परिवर्तन और उपज तथा वितरण के माध्यमों में परिवर्तन के साथ होनेवाले विश्वव्यापी सामाजिक और आर्थिक सम्बन्धों

के कारण यह असभव सा हो गया है। किन्तु अब एक सप्ताह की सत्ता स्थापित होने की सीमा पर है—एक विश्व का भाग्य भी एक होगा और स्वाधीनता तथा शांति के समान विश्व का विकास भी अखण्डित है।

सघप के बीच भ्रम के कारण उत्पन्न होते हैं—यदि सघप समाप्त नहीं होता है तो समस्त सम्यता अनायास ही विवस्त हो सकती है। गत दोना विश्वयुद्ध की स्मृति इसी खतरे की प्रतीक है। उनसे स्थापित हो चुका है कि हर प्रकार के समझौते के उपरांत भी साम्राज्यवाद कोई स्थायी साम्य नहीं ला सकता।

और इस समानता के लिए उन शक्तियों की आवश्यकता है जो विदेशिया के एक लम्बे शासन के कारण अपनी शक्तियों से अपरिचित हो चुकी है। श्री हुमायूँ कबीर के अनुसार "भारतीय स्वाधीनता ही इस पुनर्निर्माण के लिए पहला कदम है।"^१

पराधीन भारत गुलाम तो था ही साथ ही वह अपनी विस्तृत मानसिक शक्तियाँ का उपयोग भी नहीं कर सकता था। ऊपर से देखने में जो भारतीय अधिकांश प्रांतीय द्वेष दिखाई पड़ता था वास्तव में वह जीवित रहने का प्रयास मात्र था। भारत के उद्योग नष्ट हो चुके थे, कृषि उसकी बढ़ती हुई जनसंख्या को रोजी और रोटी नहीं दे सकती थी, इसी कारण जीने के लिए केवल नौकरी करना ही एकमात्र उपाय रह गया था जो सबसे अधिक आराम दायक और सुरक्षित था। अपने अस्तित्व को बनाए रखने के लिए हर व्यक्ति और बग को जो उपाय सबसे पहले मिले उन्हें ही उठाने अपने अधिकार में ले लिया।

सदियों से प्राप्त अपनी बहुमुष्ठी सभ्यता के कारण भारत विश्व भर को अनेक बहुमूल्य उपहार दे सकता है पश्चिमी प्रभाव ने उसकी लम्बी खुमारी को समाप्त कर दिया है। उसमें एक नया उत्साह है, उसकी चेतना में नये प्रश्न उभर रहे हैं और पश्चिम पूर्व के सघप उसे समाज और धर्म के नए स्तर पर सोचने को बाध्य करते हैं। यहाँ कबल आध्यात्मिक सत्यों की खोज का प्रयास नहीं था अपितु वर्णों के सामाजिक अत्याचारों से अवकाश पाना भी था। 'सारी उनीसवीं शताब्दी में एक के बाद एक सुधारक हुए किन्तु उनके उपदेश सतह को छूकर रह गये—राजनीतिक और आर्थिक क्षेत्र में भी यही हुआ। पुराने मानदण्ड नष्ट तो हुए किन्तु किसी नवीन और सम्पूर्ण निर्माण की संवेदना अभी तक नहीं आई थी।'^२

१ 'Indian Independence is the first step towards such reorientation'
—Humayun Kabir *Our Heritage*, p 130

२ 'Throughout the nineteenth century one reformer after another appeared on the Indian scene. Their influence has however remained on the surface and never penetrated to the depths of Indian life. The same story is repeated in the political and economical fields. The old patterns have been destroyed, but as yet there is no guarantee of a new and resplendent birth'—Humayun Kabir *Our Heritage*, p 132

भारत भर में पनी हुई धोर उतोना इतना प्रमाण है कि एग नए विन्ध का निर्माण होने जा रहा है ।

राजनीतिक परिवेश

परंतु जिस विद्वज का निर्माण हो रहा था उसका लिए बलिदान की आवश्यकता था । बिना बलि की नीर व किसी भी देग का निर्माण नहीं हुआ । इसी कारण मभवत भारत में स्वाधीनता प्राप्ति के कुछ वष पूज हर जगह पर एग गाव काम कराने के लिए धम धमने की हिन्दुस्तानी न मानकर हिन्दू और मुसलमान मानने लग थे । मन्टन नरी सितागा प्रापम म भेन करना पहनवाले धम मजहब को ही व्यायतक धम माना लग थ और जो स्वाधीनता बहुत समीप सिगई पड रही थी वही साम्प्रदायिक धमाराय व कारण धमभवन्ती प्रतीत होने लगी, पर अंतर्राष्ट्रीय क्षत्र म घटनेवाला घटनाका के कारण भारत व राज नीतिका का काम सरत हा गया था । इग्लड व पाग सन् ३० ३६ म इानी गति रही थी कि वह अपने उपनिवगा की सहायता के बिना जमना का मुकाबला कर सक । भारत की सहानुभूति उन पश्चिमी लोकतन्त्रा व साथ थी जो एग एग करव परास्त हा रहे थ ।

११ १२ अगस्त १९३६ को वर्धा म कांग्रेस कायकारिणी न एग प्रस्ताव पास किया जिसका मसविदा जवाहरलाल नेहरू न तयार किया था और उसम प्रापणा की गई थी कि भारत उन जातिका के साथ सहानुभूति रखता है जो लोकतन्त्र और स्वाधीनता व लिए लड रही हैं सकिन साथ ही बट अपनी स्वाधीनता का भी दावा करता है ।^१

स्वाधीनता-संग्राम म एक और शक्ति काम कर रही थी मुस्लिम लीग की । सन् १९३६ से मोहम्मद अली जिना उसके नियता वो हुए थे और किसी भी गत पर समुदा भारत के निर्माण पर स्वीकृति देन व लिए प्रस्तुत महा थ । १९३६ म जब कांग्रेस न फिर तपस्या का माग पकडकर धम तन पहुँचने की शक्ति पा गवन का प्रयास करना धारम कर लिया था तब कांग्रेस मन्त्रिमण्डल को त्यागपत्र देकर गालन से अलग हो जाने का धमंग मिला और यहा से पाकिस्तान की फल्पना साकार होने लगी । द्वितीय विद्वजुद्ध व बन्ते हुए दबाव के कारण कांग्रेस का विरोध जोर पकडता गया और जिना का प्रभाव और सोना करने की ताकत बढ़ती गई । उहाने परिस्थिति का उपयोग करने की पूरी योग्यता सिगई और लीग की विखरी हुई शक्तिका का सगठित किया । उनकी व्यक्तितगत महत्सावागामा की प्राप्ति म न केवल देग का विभाजन शामिल था बल्कि कई लाग मानव प्राणियों का बलिदान भी । कटुता का जो दाय वह छोड गए उसे मिटान म अभी वर्षों लगग ।^२

✓ सन् १९४२ की ८ अगस्त को अखिल भारतीय कांग्रेस कमटी ने अपने बम्बई अधि वेगन म भारत छोडो का प्रस्ताव पास किया और सरकार से माग की कि वह ऐना प्रस्थापी मन्त्रिमण्डल स्थापित करे जो भारत का नया सविधान तयार करने के लिए एक विधान परिषद

१. नेहरू अमिलदन अध, पृ० २३५ ।

२. वही, पृ० २३६ ।

की योजना बनाए। यह सरकार के लिए खुली चुनौती थी। अपने भाषण में गांधी जी ने कहा—

‘प्रत्येक का अहिंसा पालन करते हुए हड़ताल और दूसरे सब साधन बरतने की छूट है। सत्याग्रह मरणव्रती हावर ही निकले। व्यक्ति जब मरने का तयार होते हैं, देश तभी बचता है। करेंगे या मरेंगे।’

और साधारण जनता ने जा कुछ किया उसमें अहिंसा कही नहीं थी—जान माल की बुरी तरह से क्षति हुई। सन १९४५ तक दोना मुख्य सम्प्रदाया के आपसी सम्बन्ध बिगड़ते जा रहे थे, एक ओर जिन्ना का अहंकार पारस्विकि को बिगाड रहा था और दूसरी ओर गांधीजी के दाना दला को बरीब लाने क सार प्रयास तनाव को बढात जा रहे थे। साथ ही मुं लम लीग यह महसूस करने लगी थी कि यह समय ब्रिटेन या कांग्रेस स सौदा करने का नहा था और जिन्ना साहब को तत्काल ही यह निणय लेना था कि वह नयी सरकार की स्थापना में योग दें या एक नय गण्ट के अधिनायक बनें। २८ जुलाई, १९४६ के मुस्लिम लीग के बिगोप अधिवेशन में जिन्ना साहब न घोषित किया—

‘आज हमने अपने इतिहास का सभे ऐतिहासिक निणय किया है। लीग के इतिहास में हमने कभी बधानिक उपाया को छोडकर दूसरे उपाय नहीं बरत थे। लेकिन आज हम बाध्य हैं। आज हम बधानिक उपाया को बिदा लेते है।’^१

शान्त में सम्मिनित होने का स्पष्ट और घोषित उद्देश्य यह था कि अखण्ड भारत के खण्डा पर हर सभय उपाय से पानिस्तान का निर्माण किया जाए। लीग के समथक पत्र ‘डान’ ने लिखा कि अय टायरेक्ट एक्शन का बक्त आ गया है और मुसलमाना को अपन अधिकार बलपूर्वक प्राप्त करने हागे।^२ १६ अगस्त १९४६ को ‘डायरेक्ट एक्शन डे’ मनान का आणैण तः लिया गया पर उसके परिणाम भयकर निकल।

यह भारत क इतिहास क सबसे रक्तरजित और लज्जाजनक अध्याया में था। १६ अगस्त का सामाजिक छुटनी घोषित कर दी गई थी। दिन का आरभ अत्यन्त नशासता पूण हत्याआ और छुरबाजी क साथ हुआ, घरा में आग लगाई गयी और लूटमार हुई। यह क्रम तीन चार दिन तक रहा लगभग पांच हजार मरे, पन्द्रह हजार घायल हुए। इस सामूहिक हत्या ने हिंदू और मुसलमान का भेद नहीं किया था। कलकत्ते स उठन वाली अराजकता की ये लपटें देाभर में पन गई नोआखाली और पूर्वी बंगाल के अय जिला में यह भयानक काण्ड दाहराण गा। प्रतिद्रिया में विहार भडका और २७ सितम्बर को बेनियावाद में, मुजफ्फरपुर के निबट पहला बंग दगा हुआ। २५ अक्टूबर तक गारा विहार इस आग में सुलग रहा था, जिसे प्रातीय सरकार की दृत्ता और सनिक प्रयाग में न्वा दिया गया। विहार में मुसलमाना की ही क्षति अधिन हुई। मर्महत जवाहरनाल न विहार का दौरा किया। पटना में उन्हें एक अत्यन्त असमुष्ट और उत्तेजित सभा का सामना करना पडा—उत्तेजित जनता विवेक और महिष्णुता

१ नहरू अभिलेखा अ य, पृ० २३७।

२ व्दा, पृ० २३६।

की बात सुनने को तैयार नहीं थी। कलकत्ता की हत्याकाण्ड का जायतान लागू न हुआ था उससे वह पागल हो गई थी। यहाँ हिंसा से प्रतिहिंसा उत्पन्न हुई थी और भविष्य और व्यक्तिगत पापाकाशामा पर हजारों निर्दोष प्राणियों का बलिदान जाना पड़ा था।^१

गांधीजी न सदा विभाजन का विरोध किया था। वे जिन हिन्दू मुस्लिम एकता के स्वप्न देता करते थे, वे इन परिस्थितियों में पूणतः भंगभंग हो गए थे। एक सामूहिक उमांग देण पर छा गया था। मोघलाली-काण्ड भले ही कलकत्ता जमा विनाशक नहीं था, फिर भी देण पर छा रही सामूहिक उमांग की सहर का सूत्र था।

भव तक पंजाब भी प्राति का वेद्र बन गया था। यहाँ के धीरे-धीरे माहृमी और परिस्थिति लोग प्रायः कृपिजीवी थे, दा करारड चीरासी लाग प्रजा म एक करारड साठ लाग मुसलमान, पचासी लाग हिन्दू और सतीस लाग सिख थे। इम पंजाब ना बामठ हार वग मोल की एक करोड उनसठ लाख वाली आजागी के पश्चिमी पंजाब और सतीस हार वगमोल और एक करोड पचीस लागवाली आवादी के पूर्वी पंजाब दो उमांग म बलि दिया गया। बदन के समय जिस बगाल का विभाजन नहीं हुआ था, वह धव—उनचास हार पार गौ वग मोल और एक करोड इक्यानवे लाख आवादी वाल पूर्वी और अठ्ठास हार दो सौ पंद्रह वग मोल तथा दो करोड बारह लाग की आवादीवाल पश्चिमी बगाल म बट गया। लगभग सब करोड लाग अपने घर छोडकर नए देण की सरहदा पर पहुँचने को बाध्य हुए। जिस पंजाब का प्रजा म भिन्न धम होने पर भी आपस म धनिष्ठ सम्बन्ध था वहाँ हिंसा का बनी ज्वार भाटा आया जिसम कलकत्ता तबाह हो गया था। पंजाब का गवर्नर जकिन मुसलमाना क पक्ष म था और उसने इस परिस्थिति मे सयुक्त मंत्रिमण्डल क लिए कुछ नहीं किया। प्रधानमंत्री पित्रिह्यात सा जागीरदार हान क भावजूद स्वयं अपने सम्प्रदाय क विरोध और गवर्नर की तटस्थता के कारण निस्महाय हो गए।^२

पंजाब का गहयुद्ध अगस्त १९४७ तक चला। अग्रल म ही हिन्दू और मुसलमान नेता समझ गए थे कि हत्याकाण्ड को बन्द कराने के लिए एकमात्र उपाय विभाजन है। परंतु जनता ने अभी मानवता की गत नहीं छोडी थी। 'पाकिस्तान हुआ तो क्या?' और 'हिन्दुस्तान हुआ तो क्या?' हम सा लाहौरी हैं।^३

'११ १२ अगस्त को लाहौर का रेलवे स्टेशन पिजरा बन गया था। लाहौर क तीन लाख मुस्लिम परिवारों म से केवल बारह हजार बहा थे और महीने क अन्त तक उनकी सरया उगलियो पर गिनी जा सजती थी और म भी निकल आन का मोका देख रहे थे।^४

१ सन १९४७ के आरम्भ से ही विभाजन की अनिवायता को स्वीकार कर लिया गया था। ब्रिटेन भारत की समस्या से पिड छुडाना चाहता था और साड एंसी ने फरवरी, १९४७ म

१ नेहरू अभिनन्दन ग्रंथ, पृ० २४०।

२ वही, पृ० २४१।

३ यगपाल, भूटा सच, पृ० २६०।

४ नेहरू अभिनन्दन ग्रंथ, पृ० २४२।

घावणा कर दी थी कि जून, १९४८ से पहले सत्ता भारत को सौंप दी जाएगी। पर जिना साहब के हाथों में मुस्लिम लीग की डोर रखने के कारण अखण्ड भारत की कल्पना भी नहीं की जा सकती थी क्योंकि वर्षों के उनका प्रचार के कारण लोग मानने लगे थे कि 'केवल साम्प्रदायिक भेद ने ही जीवन, सङ्कृति और राजनीतिक भविष्य में कोई मौलिक अन्तर आ जाता है।'^१

“अनुप्या के देश धम के देश बन गए।

“रू ने जिहें एक बनाया था, रूब के बच्चा न अपन बहम और जुलम से उसे दो कर दिया।”^२

कांग्रेस के लम्बे और कड़े अनुभव ने उन्हें यह सिखाया था कि तीसरे दल से छुटकारा पाना असंभव जरूरी है। पिछले बरस से चली आ रही घटनाओं को देखते हुए विभाजन को मंजूर करने के अतिरिक्त और कोई उपाय भी नहीं था। ३ जून, १९४७ का विभाजन की घोषणा कर दी गई और १४ अगस्त को स्वाधीनता का लम्बा सपना समाप्त हो गया। बहुत भारी मूल्य चुकाने के बाद भारत ने स्वतंत्र भोर देखी। जो दस सदियों से आक्रमणों को आत्मसात करते हुए अपनी अखण्डता को बनाए हुए था, उसी को अभाव, अव्यावहारिक हिंसा में बांट दिया गया। निराशा और दुःख का जो पत्ता पड़ा हुआ था वह १४ १५ अगस्त का कुछ दर के लिए उठा जब सारा देश स्वाधीनता का उत्सव मना रहा था। भारतीय जनता ने स्वाधीनता का गव अनुभव किया—यह वह स्वतंत्रता थी जो उन्होंने स्वयं पायी थी।

‘१४ अगस्त की रात को वारह बजे स्वाधीनता का घटा बचा और भारत में एक नया युग आरम्भ हुआ।’^३

इस स्वाधीनता का एक और बड़ा मूल्य चुकाना अभी जैसे बाकी था। जिस साम्प्रदायिक वमनस्य ने विभाजन कराया था उसी के कारण गांधी जी पर लोगों की श्रद्धा कम होती जा रही थी। शरणागिया में बढ़ता तनी अधिक थी कि गांधी जी का बातें सुनकर व धय खो बैठते थे। श्रेय में आकर वे यही सोच पाते थे कि गांधी जी केवल मुसलमानों की बात सोचते हैं, हिंदुओं की यत्नाओं को नहीं देखते। और यह आशय पहले २० जनवरी १९४८ का प्रकट हुआ जब प्रायतः सभा पर बम फका गया और फिर ३० जनवरी को ५ ४५ साय पर नाथूराम गोडसे ने मंच की ओर जात हुए गांधी जी पर गोली चला दी और— मानव बहुत्व और शांति का एक और वीर रक्षक गिर गया।^४

नएपन की माग

यह बौद्धिक सामाजिक और राजनीति की गत्यात्मक पृष्ठभूमि थी जिमने चिन्तन को नए

१. नेहरू अभिनन्दन ग्रंथ, पृ० २४२।

२. यशपाल भूरा सच पृ० ५१६।

३. नेहरू अभिन्दन ग्रंथ, पृ० २४३।

४. वही, पृ० ६४।

आयाम दिए थे, समाज में बल्लती हुई दृष्टि दी थी और साथ ही एक ऐसे नये राष्ट्र का निर्माण कर दिया था जो बट गया था जिसका शरीर का एक भाग अलग होकर उसका प्रतिद्वंद्वी बन गया था। सधम में बढ़ते हुए एक नवीन राष्ट्र के सामने यदि नएपन की मांग उठती है तो उसमें अनुचित कुछ नहीं है। वह अपने सधम से अलग होकर किसी वस्तु की मांग नहीं करता। उसकी हर मांग को पीछे प्रतिक्रियाओं का एक लम्बा सिलसिला चलता है जो हर क्षेत्र में परिवर्तन की पृष्ठभूमि तयार कर देता है और काफी उथल पुथल के बाद उमक सामने हर वस्तु को एक मिरे से आरम्भ करने का प्रश्न उठता है। नये निर्माण का प्रश्न केवल बाहरी घटनाओं से ही नहीं उठता। व्यक्ति के दृष्टिकोण जीवन के बदलने हुए मान दण्ड और दिन पर दिन विकसित होनी हुई अन्तराष्ट्रीयता के कारण भी कुछ नवीन की इच्छा करना स्वाभाविक हो जाता है।

पर तु यह गया बवल हाल में आए हुए का पयाय गी है हर युग अपने में आधुनिक और नया होता है। नया, समसामयिक भी होता है जो बीतते समय के साथ साथ अपना नयापन खो बैठता है।

और साहित्य क्या निर्दिष्टतया और बालावरण से ही रचा जाता है इस कारण बदलते हुए समाज विकसित होने हुए राष्ट्र के साहित्य में भी नए का प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है। आज के साहित्य में नया अथवा मान्य एक सङ्कुचित अर्थ में प्रयुक्त होता है जो समसामयिक का पर्याय है। नए का मूलग्रह वर्तमान को गहराई तक समझने और समसामयिक स्थिति के एहसास पर ही निर्भर करता है। आज के सामयिक साहित्य में विश्वयुद्ध के बाद विज्ञान की भयानक गतिविधियों का विराम महत्वपूर्ण है। स्थान की सीमाओं के साथ ही समय और अंतरिक्ष की सीमाएँ भी तीव्रता से टूट रही हैं। अस्ति के लिए विश्व की दानों गतिविधियों में सधम इतना बढ़ गया है कि किसी भी स्थिति पर किसी मह सृष्टि समाप्त हो सकती है। और इसका परिणाम है कि आज भावना के स्थान पर अनुभव का अधिक महत्व मिलने लगा है। आज तक के आश और भूया का विघटन आरम्भ हो चुका है—व्यक्ति सोचने लगा है कि बवल वर्तमान क्षण ही सत्य है क्योंकि जीवन के प्रवाह में भूत भित चुका है और भविष्य का किसी न दया नहीं है। व्यक्ति वर्तमान में रहता है क्योंकि अनुभव बवल क्षण से ही सम्बंधित है अनुभव ही एवमात्र सत्य है और अनुभव का भूत या भविष्य नहीं होता—उमका केवल वर्तमान होता है उसका लिए कभी कुछ बीतना नहीं है— जो क्षण में जीता है क्षण का स्वीकार कर लेता है वह कभी भूत होता ही नहीं।¹

आज जीवन का सौन्दर्य माना बल्लना नहीं है धनितु एक कुछ जीवन के अनुभवों का जाल मात्र है जो बंधोर है नीरस है और सौन्दर्य का बोध देने वाला मात्र इस रोमांचक विरोधी तत्त्व के प्रति प्रयत्न सम्बंधित है। सामाजिक स्तर पर जो मानव सम्बंध टूट रहे हैं व्यक्ति अपने का अपने परिवार से बका दृष्टा पाता है और महनुग करता है कि उम बने काम दे दिया गया है, वह अज्ञानी है। समाज में सम्बंध स्थापित करे का उमका है

प्रयास असफल हो गया है और आसपास के जीवन से उसका कोई सम्पर्क बाकी नहीं रह गया है। सामाजिक नतिक और आध्यात्मिक मूल्यों के विघटन के फलस्वरूप एक नवीन दशन की उदभायना हो रही है जिसे अस्तित्ववाद का नाम दिया गया है और आज की आधुनिकता के मूल में इसी दशन को माना जाता है।

स्वाधीनता के तत्काल बाद हर कटुता और विक्षिप्तता भेलेकर देश ने एक नए निर्माण पथ पर कदम रखा था जिसका प्रभाव साहित्य पर भी पड़ रहा था। साहित्य में आस्था, विश्वास और दृढ़ता का स्थान हा गया था। पहले की दमनजनित कुण्ठाएँ और विशोभ ऊँच—

‘क्या ? देख न सकती जजीगे का गहना ?

हथकड़ियाँ क्या ? यह ब्रिटिश राज का गहना,

काल्ह की चरक चू । जीवन की तान,

गिटटी पर लिये अगुलिया ने क्या गान ?”^१

जसी विद्रोहमयी पीढ़ा में नहीं अभिव्यक्त होता था। उनके सामने अब ‘गगन तक लहर चन्चारी तिरंग (पत) का लक्ष्य था। स्वतंत्र देश के स्वतंत्र वाचक रात की स्याहिया और सौपनाक वाणिया से नहीं टरते थे, उनके दरम्या बढ़ते ही चलते हैं। (सागर निजामी)। चिन्ता’ में जो भविष्य के प्रति आशंका है ‘हरी घास में क्षण भर में वह एक विश्वास में परिणत हो चुकी है।

पर स्वतंत्रता प्राप्ति में कृतव्य समाप्त नहीं हुए है। स्वाधीनता के सप्राप्त में जिन लोगो ने अपने जीवन के सुदरतम वष सीमचा के पीछे काट दिए थे बाद में भी सीसचो के पीछे ही रह गए और उनके कार्यों का फल उन लोगो ने दटोरा जा लीडरी करने की फिराक में जान कब में सनक वठ थे। ‘भूटासच का हर पात्र इस विभीषिका का शिकार है। ‘वतन और दश’ में उन लोगो के स्वप्न विभाजन के माथ बँट जाते हैं और दश का भविष्य उन लोगो के हाथ में चला जाता है जो विभाजन से पहले मिले हुए भाषण देने के काय से मुक्ति पाकर किसी कलव के बापिकोल्गन में सभापति बनते रहे या किसी समाज सेवक सघ के प्रधान बन गए या किसी सौदय प्रतियोगिता के निर्णायक होने लगे जैसे स्वाधीनता के लिए अनगिनत लोगो ने इसलिए प्राण दिए थे कि बाद में कलव समाज सेवक सघ और सौदय प्रतियोगिताएँ ही देश का अन्तिम सत्य हागी। सबकी दृष्टियाँ पर पडा भ्रम मिटन लगा और उन्होंने पाया कि वे उलझे हुए लोग हैं जिनके ‘इद्रधनु रोड़े हुए थे अपनी रगा में, सासा में आखो में ठण्डा लोहा जमाकर बठ गए हैं। शब्द दश जो अब तक काफी जहरीले हा चुके थे ओ अप्रस्तुत मन’ को सान्त्वना नहीं दे पात थे

तात्पर्य बस इतना कि

एक सिल की तरह गिरी है स्वतंत्रता

और पिचक गया है पूरा देश।’^२

१ माखनमाल वतुबेदी हिमकिरीटिनी पृ० १४।

२ कैलाश बाजपेयी सत्रान—राजपथनी।

गुजराती साहित्य में भी प्रतिप्रियाएँ प्रायः समान ही मिलती हैं। जय जय गरवी गुजरात' गाते हुए कवि क्या अनायास अरविन्द दशन में जीवन का मूल सोचने लगे? बडता पाणी' का 'पराधीन आक्रोश, छिन्न भिन्न हूँ मैं क्या बदल गया? और कवि का अपना चारा और फेन की उठती हुई दीवार क्यों प्रतीत होने लगी? जिस ईश्वर की माया बहुरूपिणी में तमाम स्रष्टि पर छापी थी वही ईश्वर आकाश की दीवारों में क्या छिप गया? उसी ईश्वर के होने न होने के भ्रम का सत्य मानकर जीने का अनुबन्ध क्यों कवि के सामने आया?

इन अनक प्रश्नचिह्नों का उत्तर संभवतः यह ही सकता है कि सब शोर की प्रति प्रियाएँ और सदभों का देखते हुए साहित्य का जो रूप है वह किसी शायद से उत्पन्न नहीं हुआ है अपितु उसके पीछे सुस्पष्ट आधार है जिसका निर्माण सधर्षों ने किया है।

हिन्दी और गुजराती नयी कविता का परिदृश्य

(क) नयी कविता की साहित्यिक पृष्ठभूमि

✓ आधुनिक हिन्दी कविता का प्रारंभ लगभग सन १८५० से माना जाता है। भारत-दु और द्विवेदी युग में खटी गाली का विकास हुआ, जो एक दृष्टि से देश के नवजागरण का इतिहास है। एक प्रकार में उन्नीसवीं शताब्दी का काव्य, खड़ी बोली के विकास और देश व्यापी आंदोलन के इतिहास का पर्याय है। इस समय की कविता विचारा में प्रगतिशील हान पर भी परम्परागत मूल्यों का मोह नहीं छोड़ सकी थी। भारत-दु और उनके अग्र्य सहयोगी कविता की साहित्यिक श्रेष्ठता असम्भव होने पर भी इस तथ्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि जो वैचारिक प्रौढ़ता महावीरप्रसाद द्विवेदी के आगमन से साहित्य में आई थी उसका इन कविता में अभाव है। आचार्य द्विवेदीजी ने भाषा सम्बन्धी प्रतिमान उपस्थित कर काव्य के वहिरंग में प्रयासपूर्वक परिवर्तन किया। भारत-दु-युग में ही श्रीधर पाठक के काव्य में आगे जाकर हानवाले प्रयोगों का आभास हा जाता है। काव्य निर्माण के इस काल में कविता पर दृढ़ता बचने का एक धर्म इतिवृत्तात्मक हो गए और रीति कालीन हाम विलास, वासनामूलक प्रेम और निष्प्राण कल्पना के स्थान पर स्वरथ प्रेम के विश्व से तादात्म्य स्थापित करने का मन्त्र माना जाने लगा। राजनीतिक और आर्थिक चेतना के कारण जननामाय का प्रति महानुभूति विकसित हुई। एक आदर्श समाज के निर्माण के लिए विद्यार्थी, कृषक और नारी को गति का खोन माना गया। इस समय बुद्धिवाद आदर्शवाद और जनवादी प्रमुख रूप से प्रेरणादायी रहे हैं। बुद्धिवादी दृष्टिकोण को जीवन की समस्याओं पर किए गए गहन चिन्तन और अधिक प्रदल कर दिया। इस समय एक और जहाँ ब्रह्म समाज और आर्य समाज ने जीवन के बौद्धिक दृष्टिकोण को प्रथम श्रेणी दिया और गांधी ने भी अपने ढंग से राष्ट्र को बौद्धिक अध्यात्म का संदेश दिया। इतना सब होने पर भी, काव्य का विषय-क्षेत्र 'चीनी से हाथी, भिक्षुक से राजा, आकाश और पृथ्वी तक खुल जाने पर भी, काव्य के मनारजक उपदेश प्रधान होने के अनुभव के कारण कविता मगलविद्या यिनी ही अधिक हो गई थी। यह पुनरुत्थान का युग था, भारतीय साहित्य की विगृह्यलता इस समय जागृति में परिणत हो गई थी। समष्टि चेतना प्रधान इस युग में कवि की दृष्टि बाह्य निरूपिणी है, बाह्यगत अधिक है, आंतरिक कम।

प्रथम विद्वद्युद्ध की समाप्ति (१९१८) के साथ ही आधुनिक साहित्य के पूर्वाह्न की भी समाप्ति हो जाती है। इस समय यूरोप में जीवन के प्रति दृष्टिकोण में निस्सारता और लोमलापन आ गया था पर भारत में आर्थिक अभाव होने पर भी जीवन में स्पन्दन था और भविष्य के प्रति आस्था थी। पश्चिम के दृष्टिकोण का अपना नाम मात्र मध्यम का स्थिति निरचन हो चुकी थी। यही वक्त और गिनित था और इस ही प्राचीन दृष्टियाँ से लड़ना पड़ रहा था। देश के प्राचीन गौरव के प्रति उमन मन में थका था, पर देश की वक्तमान स्थिति के प्रति उसके मन में बहुत शोक था। महायुद्ध के विनाशकारी प्रभाव के फलस्वरूप देश और समाज की समस्या के म्यान पर साहित्यकार स्वयं को बँदू मतलब रचना करने लगा। इसी कारण द्विवेदी युग के बाद आनेवाली कविता व्यक्तिपरक हो गई है किन्तु ऐसा नहीं है कि अपने चारों ओर होनेवाली प्रकृति के प्रति सजग न हो। इस युग के साहित्यिक के मन में साहित्य की समस्त प्राचीन परम्पराओं के प्रति विद्रोह जाग्रत होता है जिसमें साहित्यिक के व्यक्तित्व को अभिप्रेत का अवसर ही नहीं मिला था। इस प्रकार इस आनेवाले युग का साहित्यिक अधिक व्यक्तिवादी और अतमुदी हो उठा, उमन कला का अधिक प्रधानता ही यु। के साहित्य के मूल आधार को समूह साक्षिण कल्पनाओं से सजाना आरम्भ किया। और यह छायावादी युग है, जिसने लिए आधुनिक युग के पूर्वाह्न में काफी विस्तृत भूमिका तोड़ ही चुकी थी।^१

प्रत्येक आनेवाले नूतन परिवर्तन के समान छायावादी की भी पर्याप्त विगहणा की गई। अनेक कवि आलोचनाओं का उपशान्त कर छायावादी ने साहित्य में अपना महत्त्व स्थापित कर लिया। अपनी स्वप्नमयी, कल्पनाप्रधान और कल्पनायुक्त अभिव्यक्तियों का सहज रूप देने के लिए द्विवेदीयुगीन कल्पना का छायावादी ने स्वीकार नहीं किया। विभिन्न पौराणिक कथाओं और ऐतिहासिक आख्याना के माध्यम से अपनी भावाभिव्यक्ति करने के स्थान पर इस कविता में भावा की स्पष्ट और कुण्ठारहित अभिव्यक्ति को अधिक माध्यता दी गई जिसका स्तर पूणत एहिन है।

यन की उच्छ्वास निराशा की सरोजममति और प्रसाद के आशु और लहर के शृंगारपरक गीता में कही भी नतिकता ने बाधा नहीं दी है—

‘अधर में वह अधरो की प्यास
नयन में दशन का विद्वान
धमनिया में आलिंगनमयी
वेदना लिए व्यथाएँ नयी,

दूरत जिससे सब बचन
सरस सीकर से जीवन बन

त्रिखर भर देते अखिल भुवन
वही पागल अधीर यौवन ।^१

✓ ङिगत विचारधाराओं के विरुद्ध इन पवित्रियों में यौवन की अतृप्त आकांक्षाओं का मुखर चित्र है। यौवन सदा बरमते रहने के इच्छुक घन मण्डल के समान है जो भावनाओं के आवागमन में समस्त बाध नष्ट कर देता है।

नैतिकता के प्रति अवहेलना के साथ ही शृंगार के प्रति तत्कालीन दृष्टिकोण कठोर हानक कारण, प्रिय को (अ)यामन के सिंहासन पर आसीन कर देने की प्रवृत्ति महादेवी की रचनाओं और प्रमाद के आसू में स्पष्ट है। इस विषय में सुबलजी का कथन है—
दूसी विषय में चाहें कहें कि इनकी सारी प्रणयानुभूति ससीम से बूदकर असीम पर जा रही है।^२

✓ छायावाद में अपने प्रत्येक अनुभव को कल्पनाप्रधान और भावप्रवण ग्रह के सदृश में स्वीकार किया है। जीवन की सबुलता और सामाजिकता का तीव्रता से अनुभव कर, सामाजिक रुढ़ियाँ संहननवाले सघन में उसने स्वयं को रख दिया है। अपने को अभिव्यक्त करने में प्रकृति एक सबल माध्यम बनी है। प्रकृति के कोमल, स्निग्ध रूपा का चित्राकन और मानुषी व अमानुषी बतियों से समन्वित करने अथवा प्रेम के वियोग और मिलन पक्षों की निर्वर्तित कल्पना का सौंदर्य स्पष्ट है। 'प्रकृति अपने आप में सुन्दर नहीं है, उसका सौंदर्य मनुष्य के लिए है और मनुष्य युग युग से प्रकृति को सुन्दर बनाता जा रहा है। एक ओर मनुष्य का हाथ व निसर्ग का नैसर्गिक सौंदर्य और निखर आया है और दूसरी ओर मनुष्य के मन में उम बस्तुनिष्ठ सौंदर्य के भी अनेक सूक्ष्म और बस्तुगत सौंदर्य के सूक्ष्म स्तरों का उन्घाटन किया।^३

एक प्रकार से प्रकृति के सौन्दर्य स्तर की यह खोज मानव के भौतिक और मानसिक विकास की प्रतीक है। सौन्दर्य और प्रकृति का आकर्षण के मूल में जिज्ञासा और विस्मय की भावनाएँ हैं। यद्यपि प्रकृति के भयंकर और कोमल दोनों रूपा का चित्रण है किंतु इनमें ✓ 'आत्मीय सम्बन्ध की भावना के स्थान पर बौद्धिक सहानुभूति ही विशय है।^४

छायावादी कविता एक सीमा तक अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों से प्रभावित है। उन्मुक्त रूप में व्यक्तिक विचारधारा और सवेरना पर आघत बडस्वय और कालरिज के काव्य संग्रह 'तिरिक्ल बलेडस नियमित और अतिशय आन्तमय काव्य परम्परा की प्रतिबिम्बिता में समान आर्द्र थी। कविता में भावा का सहज उच्छलन माननेवाले इस काव्य में एक नए युग की ध्वनि गुनाइ पडने लगी थी।

रोमांटिक कवि की प्रेरणा का आधार सौंदर्य है जिसे सौन्दर्य के प्रति जिज्ञासा का भाव निहित रहता है। काव्य के वस्तुतत्त्व की ओर अधिक सचेष्ट रहने के कारण रोमा-

^१ जयशंकर प्रसाद लहर, पृ० २१।

^२ रामानंद शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६७६।

^३ नामचरसिंह आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ, पृ० १०।

^४ डॉ० राजेश साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य, पृ० १२२।

टिक कवि उसके रूप तत्त्व की अकहेना करता है। अपने उ मुक्त और आत्मा जीवन की अनुभूति का अपने काव्य में साकार करने का प्रयास में सञ्छत्तामा मानतावाद का समीप आ जाता है।

इसकी विशेषता रोमन्टिक अवसाद (Romantic melancholy) है। अत्यधिक कल्पनाशील, स्वप्नदर्शी और भावक होने का कारण यथाय का कटु वास्तविकता का सामना करने में रोमांटिक कवि अपने को असमर्थ पाता है और अपने को एकान्त पानर उपास हो जाते हैं, किन्तु इस अवसाद का आनन्द का भोग का प्रति का सजग है—

Tragedy delights by affording a shadow of pleasure which exists in pain The pleasure that is sorrow is sweeter than the pleasure of pleasure itself

✓ अपने अहम की पुष्टि के लिए रोमांटिक कवि दैनिक जीवन की तटुताओं से पलायन कर कृष्ण अलग अपनी यथायथा का समाधान राजता है और यही उमरी रचना में रस्य का सामवेग होता है। इस काव्य में रहस्य का मूल में पलायन के साथ ही नए सौंदर्य के प्रति चिन्ता है जो नतिक साहस के अभाव में प्रस्तुत के लिए प्रस्तुत की योजना द्वारा अभिव्यक्त हुई है।

सामन्ती कविता की प्रतिक्रिया में जिस प्रकार रोमांटिक कविता का प्रारम्भ हुआ, उसी प्रकार छायावाद भी द्विवेदी युग की प्रतिक्रियास्वरूप उन्मि हुआ। कहा जाता है कि हिन्दी में छायावाद बंगला का प्रभाव स्वरूप आया है। बंगला का यह प्रभाव रवीन्द्रनाथ ठाकुर के भावुक गीता का माध्यम से आया था। रवीन्द्र ने प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में भारत की प्रथम भाषा का साहित्य को प्रभावित किया था। हिन्दी में यह प्रभाव छायावादी युग में उद्भूत अथवा भास्वर है। टगौर का नियन्त्रण कायर उपशिक्षा ने प्रेरणा का हिन्दी में काव्य की उपशिक्षाओं को विषय बनाया गया। मधुसूदन गुप्त और नवीन न उर्मिला को काव्य विषय बनाया। निराला जिनकी शिक्षा बंगाल में हुई थी इस समय टगौर की कविताओं का अनुवाद कर रहे थे। एक प्रकार से टगौर ने तत्कालीन हृदय को आलोचित कर लिया था—

Rabindranath's real contribution thus lies in the soul of the sensitive writers This is the genuine influence which is far deeper than borrowings or lifeless imitation¹

किन्तु बंगला काव्य स्वयं मौलिक नहीं है। उसमें माध्यम का रूप में योग्य-बहुत बंगला कविता का आधार ग्रहण किया हो छायावाद में पाया जाना सबी तत्त्व अपना सीधा सम्बन्ध प्राप्त रोमांटिक धारा से ही रखता है। और यह सम्बन्ध केवल भावपूर्ण तक ही सीमित न रहकर अभिव्यक्ति का तत्त्व विस्तृत है। मृत का लिए अमृत का विधान साक्षात्कार और विपणन विषय जैसे प्रयोगों का वास्तव्य इस कविता का असंश्लेषण घन बन गया है।

'पल्लव' की भूमिका में पतंजलि ने कहा है कि कविता के लिए चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है उसके शब्द सश्वर होना चाहिए जो बोलते हों जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आलापन कर सकें, जो भ्रमर मंत्र चित्र भ्रमर मंत्र हैं जो जिनका भाव संगीत विद्युत्प्रवाह के समान रोम रोम में प्रवाहित हो सके।^१

शब्द चयन में ध्वनि सूक्ष्मता के साथ शब्दों के सकारण परिवर्तन की भावना छायावादी कवियों में स्पष्ट रूप में मिल जाती है। छायावादी गद्य भण्डार में सम्मिलित गूला और अंग्रेजी के शब्दों में निर्मित नए शब्द प्रचुर मात्रा में हैं। शतशत स्वप्निल आदि गूला में सुहृत् स्पर्श (Golden Touch) भ्रमरहृदय (Broken Heart) आदि अंग्रेजी से आए हैं। छायावादी कवि भाषा की कठोरता और कोमलता के अनुरूप शब्दचयन करते हैं। भाषा के स्वरूप परिवर्तन का नाम नामवरसिंह के इन शब्दों से हो जाता है 'एक प्रकार पतंजलि की भाषा टूट-देखते कुमुदित गद्य से लद गई। शब्दों के चयन और निर्माण में छायावादी कवियों ने कितना श्रम किया इसका आभास शब्दगिरणी पतंजलि की 'पल्लव की भूमिका से हो सकता है।'^२

छन्दों के क्षेत्र में नवीनता का अपनाया गया है। निराला के मुक्त छन्द के प्रयोग ने गूली वाली को नयी लय और नया संगीत प्रदान किया है। डॉ० देवराज के अनुसार "वस्तुतः आधुनिक हिंदी काव्य को सुन्दर गद्यकाव्य और कोमल मधुर अनुभूतियाँ छायावाद की एतिहासिक दान हैं।"^३

छायावाद के उत्कर्ष की चरम सीमा सन १९२६ में 'वामायनी' का प्रकाशन है और इसके बाद 'युगात् एक प्रकार से उनकी समाप्ति का घोषणा-पत्र। छायावाद की दुर्लभता का जो पतंजलि के शब्दों में इस प्रकार समझा जा सकता है "इस युग की वास्तविकता न जसा उग्र आकार धारण कर लिया है उससे प्राचीन विद्वानों में प्रतिष्ठित हमारे भाव और कल्पना के मूल हिल गए हैं। श्रद्धा अंधकाश में पलनवाली सस्कृतिका धातावरण आदि नित ही उठा है और काव्य की स्वप्नजडित आत्मा, जीवन के कठोर युग की कविता स्वप्न में नहीं पल सकती। उसकी जड़ों का अपनी पोषण सामग्री धारण करने के लिए कठोर धरती का आश्रय लेना पड़ रहा है।"^४

साहित्य ग्रन्थों काव्य के लिए यह आवश्यक है कि वह जिन भावों का प्रतिपादन कर रहा है उनके वास्तविक होने के विषय में सबको आश्चर्य न करे, उनकी सत्यता पर किसी प्रकार का संदेह न हो। और यह सत्य काव्य के स्वर में होना है जिसे ऊपर से ग्रहण नहीं किया जा सकता। छायावाद की, अपने युग की ही विशेषता से आकर्षित करनेवाली दृष्टि मिनरी थी ऐसी ही कोई-न-कोई विशेषता काव्य को प्रत्येक चरण में मिनती है जो उसे एक विनिर्दिष्ट स्वर प्रदान कर देती है। बदलते हुए इन स्वरों के बीच व्यक्तित्व कविता आती है

१ गुणितान्तरम पल्लव की भूमिका।

२ नामवरसिंह आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ।

३ रमाराकर विहारी प्रयोगवादी काव्यभाग, पृ० १२।

४ पतंजलि रूपाम—वर्ष १, मर्यादा १, जुलान, १९३८।

जा बीसवीं शताब्दी के तीसरे दशक की अभिव्यक्ति है और छायावादी और नयी कविता के बीच का सन्तु भी । भगवतीचरण वमा, नरेन्द्र बच्चन दिनकर नरौन और मायनलाल न वह आरम्भ किया जिसे आलाचक्रा ने छायावादी का दूसरा दार कहा है । इस हम छायावाद का गायक कह सकते हैं या नयी कविता का आरम्भ भी । यह सही है कि यदि इन कवियों को ध्यान से देखें तो छायावाद और नयी कविता के बीच कुछ साइकल का एक प्रसंग विकसित होनी हुई परम्परा दिखाई पड़ेगी ।^१

व्यक्तिगत कविता में छायावादी मनोभावना की तनिक आध्यात्मिक कल्पनाशील और राजनीतिक तमयता एक प्रकार से लपकित हो गई । छायावादी दौर में जो प्रवृत्तियाँ अपनी पूरी शक्ति के साथ विनसित हो रही थीं उनकी लहर जब किसी चट्टान से टकराई और छिनटा गई । तनाव ढीला हो गया और बूँदें बिखर गयीं । इन स्थिती हुई बूँदों में चमकता हुआ इन्द्रधनुष बच्चन भगवतीचरण दिनकर नरौन सुभद्राकुमारी नरेन्द्र अबल सुमन शशि की कुमारी और जवानी का काव्य है ।^२

इस कविता में हम छायावादी आशानिक गभीरता की भविष्य नहीं मिलती । और जंग गायक गभीरता है वहाँ तीसरा दशक आशानिक का तरह वाचना है कवि की तरह नहीं ।^३ इसके साथ ही नविकता का भी विघटन हो गया । इन कविताओं में तनिक है पर स्वयं की नैतिक मिट्टी बनाने का प्रयास गौण पड़ गया है । मयाय का चित्रण जिस रूप में इस कविता में हुआ है वह आवाज का प्रतिफल है । इस काव्य में हर उन्मुख प्रति एक सफ़ा उन्मादता स्पष्ट है । उन्माद जीवन का समग्र रूप में दर्शाकर आशानिक रूप में ही दिया है—वह आशानिक जीवन का उन्माद निवारण तो वह निफलन का हाथ है । इसका परिणाम यह हुआ कि उन्माद सीमित विस्तार में गीता का मनन हुआ जा इस सीमा में ही सिमट रहा ।

इन कवियों का अनुभव यही रहा है कि कल्पित रूप में साथ बल्लनी हुई मायताओं और वाहक के वास्तविक यथाथ में पर्याप्त प्रकार है । छायावादी का महज ज्ञान उस समय की स्थिति साम्या है ।^४ उत्तरछायावादी कविता वादिकता और वाभिन्न भावनाओं में तो मुक्त है किन्तु गभीरता का उन्माद प्रभाव है । बच्चन की रूपराशिये दिनकर कविता रिक भगवतीचरण वमा की लापरवाही शिवानगी नरौन का दर्शन का बच्चन का उन्माद नरेन्द्र शमा का उपमा एवम्—इन मय में गभीरता का प्रभाव की छाया है । कुछ विचारण एमा जाना है कि अन्धता का कविता का प्रयत्न का पचामा टकरा कर स्थित हो रहा है और उनमें में कुछ कुछ टकरा तमाम कविता की जवानी में प्रत्येक प्रत्येक कर स्थित हो रहा है ।^५

काव्य की भावभूमि में निम्नलिखित तमारीन प्रवृत्तियों का मन्त्वपूर्ण योग रचना है । यद्यपि कविता आशानिक की अभिव्यक्ति ज्ञान के माय की बल्लनी हुए इतिहास का उन्माद नहीं कर रहा है किन्तु मय में दशक का प्रत्येक समय का उन्माद मुक्त हो उन्माद है । ताका प्रयत्न का आशानिक करनेका उन्माद कविता शमाती यथाथमा की कविता भा की

१ नयी कविता—१, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११ ।

२ १-१, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११ ।

३ १-१, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११ ।

४ १-१, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११ ।

५ १-१, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११ ।

गढ़ है।

माखनलाल सुभद्रानुमारी चौहान और दिनकर की रचनाओं में राष्ट्र की हुंकार सुनाई पड़ती है। किंतु यह राष्ट्रीयता जधी है इममें सबग की ही प्रवलता है बुद्धि का समय नहीं। किंतु इम आधुनिक म भी सात्त्विक गव और श्रोज है। खोए हुए स्वातन्त्र्य और गौरव को प्राप्त कर जब देश की धरती और आकाश अपना हागा—उस समय की कल्पना के कारण कविताओं म ध्वंस के स्थान पर निर्माण के भव्य चित्र है, जो बलि म विश्वास रखते हैं—

✓ "बलि के कम्पन में जा आती
भटकी हुई मिठास,
यौवन के बाजीगर—करता हू उस पर विश्वास।^१

"बयालीस के आ दोलन आजाद हिन्द सेना' और बंगाल के अकाल को विषय बनाने वाली सामयिक महत्त्व की कविताएँ, लोग गलियों म गाते फिरते थे, पर उनका महत्व स्थिर न रह सका क्योंकि वे बवल बाणी का उच्चारण थी प्राणा की अभिव्यक्ति नहीं थी।^२

इन भावनाओं के साथ वग वपम्य की भावना निर्माण की सजग चेतना से अभिभूत है। इम कविता म माखनलाल के प्रभाव से एन ऐनी धारा प्रवाहित हुई जो सामाजिक आधिक्य वपम्य और उनसे उत्पन्न असंतोष और अशान्ति को चित्रित करने म अर्थिक विश्वास रखती थी। आत्म से यथाथ के स्तर पर आता हुआ युवक जीवन की दन विडम्बनाओं का समझन लगा था। सम्पत्ति के विनश्वर का भार पूजीवादी वग पर था। पूजीवादिया और श्रमिकों के सपप को इम कविता न स्वर िथा, अत यह कविता घोषित पीड़ित बहुल समाज का पदा लेकर खनी हुई। माखनवाद के मन्त्र सामाजिक विसंगतियों को दूर करने का स्वप्न देला और ससृष्टि के उबीन रूप म श्रम और समानता की स्थापना की। हर समस्या का गहन चित्र प्रस्तुत कर भावनाओं को उत्तजित करने का प्रयास इस कविता म है—

✓ वाग के बाहर के भापडे
दूर से जो दिस रह थे अथगडे
जगह गनी रका सडना हुआ पानी
मारिया म जिन्गी की लतरानी
बिलबिलाते कीड बिलखरी हड्डिया
सह्या के परा की थी गड्डिया
कही मुर्गी कही अण्ड
धूप साते गए कण्डे।^३

इम प्रकार वैयक्तिक कविता आत्मवादी और यथाथवादी विचारधाराओं के बीच का

१ माखनलाल सुभद्रानुमारी चौहान की कविताएँ।

२ डॉ० गोपेन्द्र आनुजिक हिन्दी कविता का मुख्य प्रवर्तिका, पृ० ३६।

३ निराला इतरुसुधा पृ० १५।

सतु है। इसमें प्रखर व्यक्तिवादी और स्थूल व मूल के प्रति आग्रह है और परम्परा व अध्यात्म के सूक्ष्म आदर्शों के प्रति अनास्था। वास्तव में छायावादी के मूल में आविर्भूत इस धारा ने प्रगतिवाद के लिए पथ प्रशस्त किया। इस प्रकार यह प्रवृत्ति प्रगतिवाद की अग्रजा और छायावाद की अनुजा है।^१

व्यक्तिवत् कविता के अतगत मानसवाद के जो बीज प्रभावस्वरूप मिलते हैं उन्हीं का विकास प्रगतिवादी कविता में हुआ है।

प्रगतिवाद का आरम्भ परिसर में स्थापित प्रगतिशील लेखक सभ व अंतर्राष्ट्रीय प्रभास स्वरूप हुआ था। डा० मुत्कराज आनन्द सज्जाद जहीर और भवानी भण्डाचार्य ने लंदन में सन् १९३६ में भारतीय प्रगतिशील लेखक सभ की स्थापना की थी जिसमें घोषणा पत्र में स्पष्ट कर दिया था—'हमारा समाज जो नया रूप धारण कर रहा है—उसको साहित्य में प्रतिबिम्बित करना और वार्तात्मक मुक्तिवाद की साहित्य में प्रतिष्ठा करना प्रगतिशील चिन्ताधारा की बगवती करना—यही हमारा लेखकों का कर्तव्य है।'^२

भारत में प्रगतिवाद का आरम्भ तब हुआ था जब पश्चिम में वह समाप्त हो चुका था। वैसे भी जनजीवन के समीप होने का उसका दावा कम से कम अपने देश की सांस्कृतिक दृष्टि में गामजस्य नहीं कर सका। हिन्दुस्तान की यह वर्तकस्मिणी रही है कि यहाँ प्रगतिवाद का प्रवेश तब हुआ जब विदेशों में उसका दिवाला निकल चुका था। विशेषा की इस उतरा को हमने दड़े चाव से पहना जबकि हमारे अपने साहित्य में किसी भी प्रगतिवाद से सी गुना गतिगानी प्रवृत्तियाँ पनप रही थी।^३

प्रगतिवादी युग की आवश्यकताओं को जानने का एक प्रयास है जिसमें छायावादी सूक्ष्म भावनाओं के स्थान पर ठोस धरातल मिलता है। प्रगतिवाद की परिभाषा करते हुए डा० बंसरीनारायण गुप्ता ने कहा है कि 'युग की आकाशवाणी और आवश्यकताओं को जानने का एक नवीन समुदाय का साहित्य में आविर्भाव हुआ जिसमें अपने आपको प्रगतिवादी कहा और जिसकी रचना प्रगतिशील कहलाई।'^४

प्रगतिवाद और प्रगतिशील साहित्य में अंतर करते हुए प्रगतिवादी साहित्य को सक्तीय और साम्प्रदायिक तथा प्रगतिशील साहित्य को व्यापक और उदार माना गया है। इस अन्तर की भ्रांति को डा० नामदरसिंह ने स्पष्ट किया है जिस तरह छायावाद और छायावादी कविता भिन्न नहीं है उसी प्रकार प्रगतिवाद और प्रगतिशील साहित्य भी भिन्न नहीं है।^५

प्रगतिवादी स प्रायः मान्य व साहित्य सिद्धान्तों पर रचें गए साहित्य का अर्थ लिया जाता है किन्तु शिवरामसिंह चौहान के अनुसार प्रगतिशील कविता का जब प्रश्न उठता है

१ डॉ० गगन हिन्दा कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ, पृ० ६१।

२ डॉ० हार्दय मुक्ती आनुगोल आन्दोलन का आरम्भ, नया साहित्य, पृ० १६५।

३ अन्तरगत गरीब प्रगतिवादी एक सम्प्रदाय, पृ० १५।

४ बंसरीनारायण गुप्ता दिनांक कावशा का सांस्कृतिक मोल, पृ० १६६।

५ डॉ० नामदरसिंह आनुगोल साहित्य की प्रवृत्तियाँ, पृ० ५७।

ता उमक पीछे किसी विनोद 'वाद की मायना का आग्रह नहीं किया जा सकता। एक प्रगतिशील कवि गांधीवादी भी हो सकता है। मार्क्सवादी भी और द्रष्ट द्रष्टवादी भी।'^१

'व्यापक अर्थों में प्रगतिवाद साहित्य की उस विनोद शिक्षा का कहना जिसमें चलकर साहित्य मानव मर्यादा और ससृष्टि के विनाश में सहभाग देता है, और अर्थों में प्रगतिवाद साहित्य की उस दिशा विशेष का कहते हैं जो मार्क्सवादी जीवन दर्शन के अनुसार साहित्य के लिए निर्देशित की गई है।'^२

मार्क्सवाद का आधारभूत सिद्धांत 'द्वन्द्वता'मय भौतिकवाद है। इसके अनुसार जगत का एकमात्र सत्य भौतिक जीवन है। हमारी इंद्रिया ग्रहण घटनाओं का ग्रहण करती हैं और प्रतिश्रियास्वरूप हमारा मस्तिष्क, जो सूक्ष्मतरंग और सबसे विनसित अवयव है इस कम्पन का अनुभव करता है। आत्मा की स्वतंत्र सत्ता नहीं है और यदि है तो वह मस्तिष्क से किंचित सूक्ष्म है और पदार्थ की ही उद्भूति है। इसके सरक्षण अथवा नाश के लिए ब्रह्म से प्रायना करना आवश्यक नहीं है। पत्न्य स ही इस समार का निमाण हुआ है किसी प्रकार की आधिदैविक या आध्यात्मिक शक्ति के सहभाग की उम्मीद लिए आवश्यकता नहीं है। अतः जीवन का उपयोग छोड़कर किसी काल्पनिक सुख की तलाश में घूमना व्यर्थ है। जीवन के दो ही अर्थ हैं—अर्थ और काम। धर्म अथवा मोक्ष का इस दर्शन में कोई महत्त्व नहीं है। सृष्टि स्वयं संचालित है। जीवन तत्त्वा से उसका विकास होता है और मरणशील तत्त्वा से ह्रास। स्थापना (Thesis), प्रतिस्थापना (Antithesis) और समन्वय (Synthesis) के इस चक्र को मार्क्स गायत चक्र मानते हैं जो सदा विकासोन्मुख ही होता है। इस प्रकार द्वन्द्वतामय भौतिकवाद, वस्तु के तात्त्विक और आन्तरिक मघर्षों का अध्ययन है जिसके अनुसार विरोधा के सघष से ही भौतिक तत्त्वा का विनाश होता है। मार्क्सवाद के अनुसार धर्म, राजनीति आदि सभी शास्त्रों में युग के परिवर्तन और आर्थिक परिवर्तन के साथ ही परिवर्तन होता है। साहित्य इससे पृथक् नहीं है। उत्पादन के विकास के साथ ही सामाजिक सम्बन्ध और वैयक्तिक आचार विचार बदलते रहते हैं। संभवतः इसीलिए काडवेल न कविता का मूलाधार जातीय अथवा दर्शनगत न मानकर आर्थिक माना है—

'Poetry is regarded then not of something racial national or specific in its essence but as something economical'^३

काव्यरत्ना का नाम समाज से होता है। उसका उद्देश्य श्रुतलान्द्र सूक्ष्म विचारों की अभिव्यक्ति नहीं अपितु सामूहिक भावा की व्यञ्जना द्वारा समाज का गति देना है—

'If dynamic role in society—its content of collective emotion is therefore poetry's truth'^४

और कलाकार को मजदूर नेता का काम करना चाहिए—

१ शिवानामिह चौहान साहित्य की समरवाण, पृ० ६१।

२ धर्मवार भारती प्रगतिवाद एक समीक्षा, विषय प्रवेश।

३ C Caudwell Illusion and Reality, p 240

४ वही, पृ० २६।

"It is a demand that you an artist, become a proletarian leader in the field of art."

काडवेल ने कलाकार से काव्य के क्षेत्र में जो मजदूर नेता होने की अपेक्षा की थी डा० रामबिलास शर्मा के शब्दों में काफी सीमा तक वही फलीभूत होनी दिखाई देती है— 'प्रगतिशील कवय' इस बात का एलान कर चुक चुके हैं कि वे एक बग के साथ ही हिन्दुस्तान के लडाकू मजदूर बग के साथ जो हिम्मत और शिलेरी के साथ बबर दमन के खिलाफ जनतंत्र के लिए सघन म तमाम महनतकम जनता का नेतृत्व कर रहा है।^१

इस प्रकार प्रगतिवाद साहित्य को आत्माभिव्यक्ति न मानकर समाज सापक्ष्य मानता है और साहित्य का निर्माण प्रगतिवादी विराट समाज चेतना से ही हो सकता है। मनुष्य का असली काम है सुन्दर सुन्दर वस्तुओं का निर्माण करना प्रकृति पर विजय प्राप्त कर सृष्टि के रहस्या को खोजना इसमें मनुष्य को आगे बढ़ने से कौन रोकता है? पेट की चिन्ता जिसके कारण बहाना-सा समय जीवन बिताने की चिन्ता में ही समाप्त हो जाता है। यदि आर्थिक और राजनीतिक व सामाजिक व्यवस्था ऐसी हो जाए जिसमें मनुष्य मजदूर होकर अपनी शक्तियाँ का नाश न करे, तो निश्चय ही वह समानता का आनन्द प्राप्त करता हुआ अपने धर्मविश्वासों का त्याग करके अपने महान् उद्देश्य को प्राप्त कर सकेगा।^२

इस समाजवादी मान्यता के कारण साहित्य में प्रचलित परम्परागत मूल्या का विरोध कर प्रगतिवाद ने धीरोन्त नायक के स्थान पर विमान मजदूर और श्रमिक बग को ही महत्व दिया है। प्रगतिवादी साहित्यिक सवहारा बग के युद्ध में कलम का मोर्चा सभाल, और अपने हृदय के रक्त से उन अनजान शहीदों के गीत लिखने लग जिनके ज्ञान रत्न से कोनार की सड़का या थालकाठरिया के फगों पर नयी जिन्दगी का इतिहास लिखा जा रहा है।^३

भूख की मार में पांडित धन के अभाव में अत्याचार करनेवाले श्रमिक को वह अपने से भिन्न नहीं मानता—

✓ जिग समाज का तू गपना है
जिग समाज का तू अपना है
मैं भी उसी समाज का जन हूँ।^४

जाजोवन का समीप से दगन का माह वरि को दण्डि को बजा नगरा की धिमनिया पर ठिठकत गूय और बर्तों के फोनागी आराग का लखन के विण प्ररिा न। करना ववाकि यह भारी नगर मध्यता उम ध्यक्ति की इडडी पर टिकी है जिग गम्भ आत्मी न टड़ा कर लिया है। हम पीछि ध्यक्ति को उमका अधिकार पूजीवाणी ध्यगम्मा के पूण उभूनन म मिर

१ C Caudwell Illusion and Reality, p 240

२ रामबिलास शर्मा नया मन्तव्य पृ० ६२।

३ एम्बेडकर प्रगतिवादी साहित्य के मन्तव्य, पृ० ११।

४ अन्वर अकबर प्रगतिवादी पद्य मन्तव्य पृ० ८।

५ विनायक शर्मा, पृ० ११।

सकता है और यह परिवर्तन केवल जाति के द्वारा सम्भव है। 'वर्तमान अवस्था में ग्रामूल परिवर्तन होने पर ही यह अपेक्ष्य मिट सकता है। इसलिए मार्क्सवादी लोग पीड़ितों के लिए अधिकारियाँ और धनिका का हृदय परिवर्तन भी नहीं चाहते क्योंकि उनकी दृष्टि में धनिकों का उपकार और दया दीन जनो के असतोष को दगाने का साधन मात्र है।'^१

मानववाद केवल जाति तक ही सीमित नहीं रह जाता। वर्गहीन समाज की स्थापना में अगर राज्यमत्ता भी उसे हस्तगत करनी पड़े तो वह भी स्वीकार है। पश्चात्य प्रगतिवादियों की दृष्टि में समाज का ही समान वाक्य का आधार भी आधिक्य है। वाक्य गोपका के मध्य विकसित होकर समाज से पृथक् हो गया है, अतः आवश्यक है कि वह समाज का बीच खड़ा हो। वाक्य को समाज के सबसे दुखी अंग—श्रमिक वर्ग के सुख साधन में सहयोग देना चाहिए उसमें बंध प्रेरणा जगानी चाहिए।'^२

सामूहिक सत्य को महत्त्व देने के साथ ही प्रगतिवाद में प्रेम का वह रूप उभरा है जिसमें वासना, शारीरिक भूल और रूपलिप्सा के स्थान पर एक गहरा साहचर्य से उदित सम्बन्धों की स्वीकृति है। भले ही इसकी रागजयना एक विराट सामाजिक ध्येय से अनुप्राणित है किन्तु इस कविता में मुख्यतः क्षयप्रसन्न और विकृत शृंगार की ही अभिव्यक्ति हुई है। युग की सामयिकता साहित्य में अपने यथाथ और प्राजल रूप में प्रतिबिम्बित होती है। इसी सामयिकता के कारण प्रगतिवाद को अस्थायी और क्षणजीवी समझा जाता है पर प्रगतिवादी आलोचकों के अनुसार उसमें सगति नहीं है क्योंकि इसकी बदनामी का स्तर उसके कलात्मक गुण और सामाजिक चेतना पर अवलम्बित रहता है। फिर भी सामाजिक चेतना पर अवलम्बित यह वेदना ऊपरी मतलब का ही छू पाती है।

वास्तव में साहित्य से भावना का निष्कासन करना साहित्य के प्रति अन्याय है क्योंकि साहित्य अर्थप्रधान या बुद्धिप्रधान नहीं होता। और हिन्दी कविता का दृष्टिकोण भावप्रधान है आत्मा का प्रति उसमें मोह है। सामाजिक चेतना इतनी प्रबल नहीं हुई है कि व्यक्तिगत प्रतिक्रियाओं को अपना कर दी जाए।^३

पश्चिम में प्रगतिवाद को 'पार्टी लिटरेचर' कहा जाता है, अर्थात् वह किसी विशेष राजनीतिक विचारधारा का उच्चारण है। भारत में मुख्यतः मार्क्सवादी सिद्धांतों का प्रसार करना ही प्रगतिवाद का लक्ष्य रहा है—इस आशय का निराकरण रागेय राघव का शब्द कर देता है— प्रगतिशील साहित्य केवल राजनीति में समाप्त नहीं हो जाता। वह इतना सजीव नहीं है जितना समझा जाता है। सौंदर्य के समाज पक्ष को मानते हुए भी वह उसके व्यक्तिपक्ष का विरोधी नहीं है परन्तु वह सौन्दर्य को युगनिरपेक्ष नहीं मानता।'^४ इतना सब होने पर भी यह नहीं अस्वीकार किया जा सकता कि प्रगतिवाद में साहित्य का चिरन्तन तत्त्वा का अभाव है। पत नरेन्द्र शर्मा और अचल आदि प्रगतिशील कवि उम्र जीवन से बहुत दूर हैं

१ चिन्मयकर शुक्ल हिन्दी काव्य में प्रगतिवाद, पृ० २५।

२ वही, पृ० ७५।

३ टी० नगेन्द्र आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ, पृ० १०२।

४ रागेय राघव प्रगतिशील साहित्य का मानदण्ड पृ० ३४०।

जो उनकी प्रेरणा का मूलस्रोत है। उनकी यह सहानुभूति केवल बौद्धिक है जो पीड़ा उनके काव्य का विषय है उस उद्देश्य के लिए नहीं है। केवल बौद्धिक सहानुभूति के बल पर शोषितों की पीड़ा को मुखर करनेवाले या हज़ारों मील दूर पर लड़नेवाले लाल सेना के अभियान गीत लिखनेवाले इन लेखकों की रचनाएँ स्वभावतः ही कसे प्राणवान हो सकती हैं।^१

‘एक प्रकार में प्रगतिवादिओं की हालत उस पाण्डु रागी जैसी है जो ‘स्वयं सभी चीज़ों को पीला देगता है और सारी दुनिया को मजबूर करना चाहता है कि वह भी पीले रंग के झलावा बिन्नी और रंग में विश्वास न करे।’^२ सत्कार की तमाम वस्तुओं को एक ही दृष्टि से देखने के लिए कविता न बार बार बसल कुछ राजनितिक नारों का दाहराया और अधिकांश ‘प्रगतिवादी’ आलोचना साहित्य चेतना के सरोवर-तट पर राजनितिक प्रचार के भण्ड गाड़े ऊपर ही ऊपर पाँव मारकर भागा में तरल का धाराएँ सूटत रहे ह और टिछल स्थिति से कीचड़ उछालते हुए काव्य की आत्मा को ताड़ मरोड़ कर नव दीक्षा को निम्नतः करत रहे हैं।^३

किन्तु नवजागृता की साहित्य के नाम पर पीट जानेवाले वनस्तर आवृष्ट नहीं कर सका। विषयवृद्ध के बावजूद अनास्था और अविश्वास की कड़वी लहर को धरती और भूष की समस्या से अधिक बल मिल रहा था। उस समय में विभिन्न प्रकार की ‘प्रगतिवादी’ प्रवृत्तियों (जा छायावाद में ही स्पष्ट हो गई थी) अपने विकसित रूप में सामने आईं। समाज दण और राजनीति सबसे अलग हटकर इस आत्मनिश्चय प्रधान परम्परा में अपनी घोर अन्तर्मयी भावनाओं का कारण समस्त साहित्यिक आन्दोलनों का जड़ बना लिया।

‘वाक्य की अन्तर्मयी विशेषता के पीछे तत्कालीन जीवन में अस्तित्व में आने वाले सत्य और बाह्य सत्य की पूर्ण अज्ञानता थी। काँपत मृत्यु को जड़ बाहर कहा आश्रय अथवा आत्माहन नहीं मिलता तो बाह्य सत्य को भुटता का भ्रम में अन्तर का सतरी बीधियों में उसने धारण पाया। सत्य के प्रति जिज्ञासा होने पर भी उसके समाधान के लिए प्रतीति इस समय के काव्य में नहीं मिलती। धारण की नयी रचना में जो मननशील व्यक्ति लिखाई देता है वह उसी परम्परा से उत्पन्न है जिसमें तीमर शक का कविता का निर्माण किया था। मानव सत्य की राज न कवि को अन्तर्पी बनाया था—जिसका उद्भास तात्कालिक में हो जाता है। विभिन्न कविता के कवि जो किसी एक सिद्धि पर उठते हैं उनमें सार्वभौमिक म राहा के अन्तर्पी बने गए हैं—

तारमज्जक में मान कवि मगृहीत हैं। उनका एतन् हान का एक कारण यही है कि वे किसी मज्जित पर पहुँच गए नहीं हैं अभी राही हैं—रागी तन् रागी के अन्तर्पी। रागी के अन्तर्पी हन् शक में प्रयोग के पक्ष में हैं। वाक्य के प्रति अन्तर्पी का दृष्टिकोण उन्हें एक मूल में बाँधा है। किन्तु उनका तात्पर्य यह नहीं है कि मगृह की सब कविताएँ अन्तर्पीयता के समूह हैं यदि उन कविता की रचनाएँ कवि ने अन्तर्पी के

१ ट. ० नो. १ हिन्दी कविता का इतिहास भाग १ पृ. १००।

२ अन्तर्पीयता का अर्थ है कि वह मूल में ही है।

३ अन्तर्पीयता पृ. १११।

य, कि केवल ये कवि प्रयोगशील हैं बाकी सब धाम छीलनवाले। बसा लवा यहा हर्गिज नहीं है।^१

कवि जो कुछ अनुभूत करता है अपनी रचना के माध्यम से उसे ही समष्टि तक पहुँचाने का प्रयास करता है। इसके लिए केवल भाव की ही नहीं एक ऐसे माध्यम की आवश्यकता होती है जो संप्रेषण के इस दायित्व को निभा सके। और यही समस्या है जो "प्रयोग गीतता को ललकारती है।"

ऐसा नहीं है कि प्रयोग केवल इसी कविता में किया गया हो। वास्तव में प्रत्येक युग की कविता अपने में प्रयोग होती है। "प्रयोग सभी काल के कवियों ने किया है—यद्यपि किसी एक काल के किसी विशेष दिशा में प्रयोग करने की प्रवृत्ति स्वाभाविक है किन्तु कवि अपने अनुभव करता आया है कि जिन क्षेत्रों में प्रयोग हुए हैं अब उनसे आगे बढ़कर उन क्षेत्रों का अन्वेषण करना चाहिए जिन्हें अभी तक नहीं छुआ गया।"^२

किन्तु इस धारा को प्रयोगवाद नाम अर्जाने ही दे दिया गया है। सभ्यत काव्य में होनेवाले नए प्रयत्नों के कारण दिया गया है। अपने में अपूर्ण और निरर्थक होते हुए भी आज आलोचना के क्षेत्र में यह शब्द स्थापित हो गया है। प्रयोगवाद शब्द से अब, "एक निश्चित प्रवृत्ति का बाध होना है, प्रचलन से इसमें पर्याप्त अर्थवत्ता आ गई है।"^३

आलोचना ने प्रयोगवाद का कुछ भी अर्थ लिया हो, कवियों में यह शब्द स्वीकृत नहीं है। 'हमारा सप्ताह' की भूमिका में अज्ञेय का कथन है— प्रयोग का कोई शब्द नहीं है। हम वादी नहीं रहें प्रयोग न अपने प्रापक दृष्ट या साध्य हैं। ठीक इसी तरह कविता का कोई नाम नहीं है। अतः हम प्रयोगवादी कहेंगे अब उतना ही साधक या निरर्थक है जितना हम कवितावादी कहेंगे।^४ रामरेवहादुरसिंह प्रयोगवाद शब्द को ही गलत मानते हैं।

इस प्रकार जिना किसी अनुपम को स्वीकार किए इस प्रयोगशील काव्य में जीवन की यथार्थता का प्रतिबन्ध हुआ। 'किन्तु, इसमें केवल प्रगति की जड़ता नहीं थी, प्रयोग की आकषणशीलता भी थी। इस आकषणशीलता का परिणाम इस काव्य दशक के परिवर्तनों पर भी पड़ा और इस धारा का प्रत्येक क्षेत्र सौन्दर्य दृष्टियों से पूरित हो गया।"^५

नए यथार्थ से उत्पन्न नवीन सत्य इस काव्य में नए संस्कारों के रूप में स्पष्ट हुए हैं। प्रयोगशील साहित्य न केवल बदलती हुई भावना के मानदण्ड का प्रतीक है, वह सौन्दर्य बोध के नए आयामों का भी परिचय देता है।

जीवन से सघन करने पर सब मोर्चा पर अपने को एकाकी पानेवाला कवि यदि अपनी वैयक्तिक गतिविधियों पर अधिक विद्वान् बन कर अपने घट्टों को अभिव्यक्ति देने लगता है तो भा समष्टि का एकत्रण अस्वीकार उसने नहीं किया। इसके पीछे सभ्यत यही विचार है

१ अज्ञेय सारसप्तक, पृ० ७५।

२ अज्ञेय साम्प्रतिक अज्ञेय का काव्य, पृ० ७५।

३ रामरेवहादुर साहित्य की प्रवृत्तियाँ पृ० १२।

४ दुसरा सप्तक भूमिका।

५ आलोचना पूणा, ३३, पृ० ८४।

कि समाज के प्रति समर्पण करने पर भी अपनी स्थिति का टूट करने की गति उगम है—

‘हम नदी के द्वीप हैं स्थिर समान हमारा ।

फिर छूनेगे हम कहा कि पर टेरग

वही फिर भी क्या होगा तब ध्वनिगत या प्रसार ।’

घोर व्यक्तिवादी बाने के पाँछे परिस्थितियाँ या कितना हाथ है यह जानने में स्पष्ट अनास्था बता देती है। बिना आगाँ या प्रेम और बिना विश्वास के चिन्तनी या करने रहना क्या कि आगाँ प्रेम और विश्वास सभी प्रयोगों में है—किरागाँ घोर अनास्था की चरम सीमा है—

‘ऐसा लगता है आज कि मरी जीवन सारा नष्ट

ऐसा लगा आज कि मरी सभी मापना भ्रष्ट

मैंने हरदम मोटा मरना मरना का दम ।’

इसी अनास्था का एक रूप में क्षण में विन्यास है। क्षण जो अभी है अभी नहीं होगा—उसमें महासागर से भी अधिक गहराई है—

होन के अस्तित्व का अज्ञान अद्वितीय क्षण

होन के सत्य का सत्य के साक्षात्कार के क्षण का

आज हम आचमन करते हैं ।^३

✓ व्यक्ति को वर्णित यौन भावनाओं का पुत्र माननेवाला कवि प्रत्यक्ष भाव को उगम के प्राकृत रूप में पाना चाहता है। इसका परिणाम यह हुआ कि ‘छायावादी’ का छुईमुई प्रेम अथवा मासल रूप में प्रकट होने लगा। जहाँ पहल सिद्धान्त था—सौन्दर्य केवल देयने की वस्तु है—छूने की नहीं—वहाँ प्रयोगवादी कवि ने उम एकदम छूने की परिधि में खींच लिया है।^४

प्रयोगवादी कवि अपने परिवेश के प्रति इतना अधिक संतुष्ट हो गया है कि हर तरह की बौद्धिकता के रक्षात्मक कवच का वह अम्पासी हो गया है।

✓ इस का यथारा में गिरफ्तार प्रमाण भी अधिक हुआ है। छंदा के बंधना को स्वीकार न कर एक निर्वाह गली का प्रयोग महा हुआ है जिसमें आड़ी तिरछी तकरीरा प्रश्न चिह्न अक्षेप आदि अभिव्यक्ति के अनेकानेक माध्यमों का स्थान मिला है। छन्द और गद्य की सुख से होकर दूरी काय में अर्थ की एक लय है। हर ओर गिरती हुई इस अनुशासनहीनता से आलोचक अवश्य अस्त हो उठे थे। नामवरसिंह के विचार में ‘उसे (कविता को) ऊपरी सार्जसिंघार की नहीं अपितु आन्तरिक मुधार की आवश्यकता है। देवा का ये तमाम सुझाव और व्याख्यान के तरीके काय की भाषा को तदुस्त और खूनसूरत नहीं बना सकेंगे, उसने लिए ठीक निदान की आवश्यकता है। विचार पयानी कितनी भाव और चित्र कल्पना

१ अश्वेय नली के द्वीप, इन्द्रमुप राई दुष्ट थे।

२ धर्मवीर भारती टण्डा लोहा पृ० ६३।

३ अश्वेय नदी कविता एक सभाय भूमिका।

४ नामवरसिंह आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ पृ० ११७।

हिंदी और गुजराती नयी कविता का परिदृश्य

य सब अनुभव में अधिक कल्पना पर आघत हैं। कवि के भाव के साथ जय पाठन समाज का घनिष्ठ सम्बन्ध बन जाता है तभी भाषा की साधकता होती है, केवल शब्दा के संपान से इस प्रकार का अभीष्ट नहीं प्राप्त किया जा सकता। ठीक दो को इन लोगों ने बिगाड़ा है। जन-भाषा के गीत लिखने की शैली में ब ब ताता लिखा है जिससे भाषा सहज गभीर न बनकर अजायबघर बन गई है।^१

✓ प्रयोगवाद भाव और योजना का स्थापत्य है जिसका प्रारम्भ स्वतंत्रता से चार वर्ष पूर्व सन १९४४ में तारसप्तक के प्रकाशन से माना जाता है। मुक्तिबोध, रामविलास शर्मा, गमशेरवहादुरनिह, गिरिजाकुमार माधुर, नेमिचन्द्र जन, भारतभूषण अग्रवाल, प्रभाकर माचव और स्वयं अनेक नयी कविताओं में भाषा के जिस नवीन रूप का परिचय हुआ था स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद सन १९५१ में दूसरा सप्तक प्रकाशित होने तक वह पूर्णरूप से स्थापित हो चुका था।

प्रयोगवाद का यही विद्रोह अनास्था और स्वीकार का स्वर आज की नयी कविता की भावभूमि है। ग्रामवास के हर भस्म उपकरण को आज भी व्याख्या दी जाती है। इस प्रकार भाव और अभिव्यक्ति दोनों ही धोना भ होवाले परिवर्तन न आज की कविता के लिए पृष्ठभूमि का निर्माण किया। वास्तव में नयी कविता स्वयं को साहित्य में आरोपित नहीं करती, यह तो एक ऐतिहासिक अनिवायता थी जो कालांतर में फलीभूत हुई। आलाचना के क्षेत्र में प्रयोग का वाद चाह किसी रूप में गठित हो गया हो और उसकी कुछ भी प्रवृत्तियाँ गिवाइ पड़ी ह। किंतु हमारे सप्तक के बाद उस वाच्यभूमि के दर्शन हुए तो एक और प्रगतिवाद की सामाजिक चेतना का आग्रह से संयुक्त तो थी—लेकिन दुराग्रहों से दूर दूसरी ओर तथाकथित प्रयोगवाद की व्यक्ति मर्यादा और गिल्पगत उपलब्धियों से मंडित थी किंतु इनके ही अतिवाद में दूर। 'तीसरा सप्तक' इस नवीनतम वाच्यभूमि को उसकी समग्र विवेकताओं के साथ उपस्थित करता है। वस इस वाच्यदानन का सुदृढ और प्रभावी मूल्यांकन प्रदान करने का श्रेय नयी कविता को दिया जाएगा।^२

नया कविता को प्रयोगवाद का ही विकास माननेवाले कई आलाचका का उसके 'नए विशेषण' पर इसलिए आपत्ति है कि नए स अनुभूत होनेवाली ताजगी नयी कविता में नहीं है और हर युग की कविता अपने समय की नयी कविता है। किंतु वास्तव में यथाय यह है कि नयी कविता का नयापन न ही पूरे समाज का नयापन न बन पाया हो उससे प्रभावित स है।^३

साहित्य की इस पृष्ठभूमि में आज की 'नयी कविता का विकास हुआ है।

गुजराती कविता की गहनतम प्रवृत्ति, हिंदी के समान ही नयी कविता कहलाती है। हिंदी और गुजराती नयी कविता के तुलनात्मक विश्लेषण के लिए यह आवश्यक है कि दोनों की पृष्ठभूमि में विद्यमान परम्पराओं का अध्ययन किया जाए।

१ नामधरसिंह आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ, पृ० १०३।

२ नयी कविता अंक ५६, पृ० ६०।

३ डॉ० दलीपशंकर अग्रवाल आलाचना और आलोचना, पृ० ११५।

गुजराती साहित्य में 'प्राधुनिकता' का समावेश दयाराम की मृत्यु (सन् १८१०) के बाद होना आरम्भ हुआ, जब भक्तिधारा का आवरण कम हो गया था। पश्चिम में प्रभावित होत हुए समाज में दो व्यक्तित्व ऐसे उभरे जिन पर काव्य निर्माण का बाहु था। एक पतराम और नमद, इस समय की दो प्रतिभूल धाराप्राप्त प्रवीण हैं। प्राचीन और नवीन दोनों को स्वीकार करनेवाले दलपतराम ने काव्य का जहाँ मनारज का आचरण में 'पद्य' का माध्यम माना, वहाँ नमद ने प्राचीन का पूणत गणन किया और श्रद्धा व ईश्वर में श्रद्धा इस धरती की वास्तविकता और स्वातन्त्र्य प्रणय का प्रथम बार काव्य का विषय बनाया किन्तु यह सन्तुष्टानामक प्रवृत्ति अधिष्ठान नहीं रखी और यह स्पष्ट है कि नवीन धर्म का उच्छेदन अनावश्यक है। नमद की नवीनप्रियता अपने अंतिम क्षणों में प्राचीन का संरक्षण देने लगी थी—

‘सासारिक अथ कामना में तुम्हारा कल्याण नहीं है प्रवृत्ति की अज्ञानि में नहीं है वस निवृत्ति की गति में ही परम कल्याण है।’^१

नमद की अतिमुग्न आत्मलज्जिता और दलपतराम का मनारज का चानुयप्रियता का मिला जुला रूप नवलराम की कविनामा में मिलता है। विषय की दृष्टि से दूना समर श्रानिया अवश्य हो रही थी किन्तु इनकी सीमा व्यक्तित्व प्रमानुभूति और ससार में नव निर्माण तक ही सामित थी।

इस युग का एक विधायक तत्त्व उस पर अंग्रेजी सस्कृत और ब्रजभाषा का प्रभाव है, इसी के साथ ही काव्य शिल्प के क्षेत्र में भी परिवर्तन इस समय हुए आगामी कवियों की रूप विधि के निर्माण में उनका महत्वपूर्ण योग रहा है। एटा छन्द और लावनी व सवशा के संयोजन से बने मेघ छन्द की सृष्टि इस समय हुई थी। मेघ छन्द में नवलराम ने कानि दास के 'मेघदूत' का अनुवाद किया है। बदलती हुई भावनाओं के साथ इस समय कविता के प्रति कवि का दृष्टिकोण भी परिवर्तित हो रहा था—

‘शब्दों में ध्वनि कविता नहीं राग है। कविता तो अर्थ में रहती है। जो अर्थ हमारे मन में बिम्ब उपस्थित कर हर प्रकार से प्रभावित करते हैं वही कविता है प्रकृति अथवा माया के स्वरूप का पूण चित्र ही कविता है।’^२

यह आरम्भिक युग, जो गुजराती कविता में सुधारक युग कहलाता है आनेवाली कविताओं के लिए भूमि का निर्माण कर रहा था और उसे चमत्कार से हटाकर जीवन के समीप लाने के लिए सजग था।

सुधार की यह प्रवृत्ति सन् १८८६ तक प्रबल रही जिस बीच विद्याविद्यालया से शिक्षा प्राप्त युवक कम अपनी सस्कृति से गहरा परिचय पा चुका था और पूव और पश्चिम सस्कृतियों के सम्बन्ध की भावना की पुष्टि कर रहा था।

समय (सन् १८८६-१९१४)

जीवन के हृदयस्पर्शी क्षणों को काव्यबद्ध करने वाली प्रवृत्ति के उदय के साथ ही,

१ गद्य विभाग नमद का मंदिर, पृ० ५२४-२५।

२ न० परीक्षा नवन अथावलि, पृ० १८५-८६।

सुधार का त्रियात्मक रूप विचारात्मक रूप मात्र रह गया था। त्रियापरायण नताम्रा के वन्त हुए पुरुषार्थों के कारण कविता सूक्ष्म विचार क्षेत्र का विषय अधिक होती जा रही थी।

इस समय की कविताम्रा में नैतिकता का हर आवरण भेद कर एक मुखर कवि मन जाग उठा था जो जीवन के सत्या का यथातथ्य रूप में स्वीकार करता था। मणिलाल बालाशंकर और कलापी की रचनाम्रा में प्रणय की जसी ददभरी सिंहरन मिलती है वह जीवन का चरम लक्ष्य पाने की पीढा है।

प्रकृति और मनुष्य के बीच का अंतर कम हो गया था। सुन्दरिया का गरवा विषय में 'हृदय क्षीणा' में नरसिंह राव ने कहा है 'ऊपरी दृष्टि से देखने पर मनुष्य और प्रकृति दोनों, एक दूसरे से स्वतंत्र असम्बद्ध और पारस्परिक प्रभाव से पृथक् जान पड़ते हैं किन्तु वास्तव में दोनों में गूढ़ और करीब का सम्बन्ध है। प्रकृति मनुष्य की घटनाम्रा का मूल है, आत्मा हृदय सभी पर बह अपनी सूक्ष्म छाया डालती है—आज का काव्य यही स्पष्ट करने का प्रयास करता है।'^१

मध्यकाल का ईश्वर आधुनिक कवि के लिए पिता और मित्र के समान है। ब्रह्म को सत्य और जगत को मिथ्या मानने वाले विचारा का विरोध कर ब्रह्म के साथ जगत की भी सत्यता की स्थापना की गई। जगत मनुष्य का घमक्षेत्र है कुरुक्षेत्र है। इससे छूटने का प्रयास करना मानव घम नहीं है। परमात्मा समय तत्व है—यह ठीक है, किन्तु पुरुषार्थ तो जीवात्मा का करना है। अतः अपने कृतव्या का उत्तरदायित्व परमात्मा पर छोड़ देने से, निष्क्रिय रहने से पूरा नहीं हो सकता। यह समझ कर ही इस युग का कवि परमात्मा से प्रायणा करता है। परमात्मा भले ही अघमोद्धारक सर्वशक्तिमान हो भक्त कदापि अकिंचन और अन्न नहीं है। यही कद कविया में भव्य विषयों को ही काव्य में लेने की प्रवृत्ति मिल जाती है। इनकी घम और ईश्वर में अमाधारण श्रद्धा है। काव्य में भव्य विषयों को लेने की प्रवृत्ति नरसिंह राव में है और वे, कविता विषय में नहीं, कवि की दृष्टि में है, उसके रहस्यानुत्पन्न निरूपण में है। इस विचार से सहमत नहीं प्रतीत होता। परिणामतः भव्य विषय भी भव्यता का अनुभव नहीं करा सके—इनकी कविता के सजुचित विषयफलक में ही बंधे रह जाते हैं।

ईश्वर के प्रति यह दृष्टि परिवर्तन शिक्षा के प्रसार द्वारा पाश्चात्य तत्वज्ञान और विज्ञान घम भावना व वेदान्त के प्रभाव के कारण हुआ। प्रारंभवादी व्यक्ति पुरुषार्थी हो गया और चमत्कार अघविदवासा पर से उसकी श्रद्धा उठ गई थी।

इस समय के कवि को प्राचीन संस्कृति के प्रति मातृ भी है और उज्ज्वल भावना के प्रति श्रद्धा भी। 'हानानाल की प्रसिद्ध कविता पित तपण में वरण' की छाया व समान हर किसी का सताप हरन वाले हृदय में हिमालय का तप और अन्तर में देवी चान की

१ "उपर टपन जोना मनुष्य अने प्रकृति अने वे एकजावा था। गवत अमन्बद्ध अने ना बाजा उपर काई अमर नहि होवा जखाय छे, परन्तु वास्तविक राजे जोन अने कने गृ" अने निवट सम्बन्ध मा जोदायोला छे। प्रकृति मनुष्य नी सब घटना नु मूल छे।" अबाचीन काय साहित्य ना बहणे रामनारायण पाठक पृष्ठ १२१।

दीपमाला जलाने वाल, प्राचीन के प्रति विद्रोही का भात्मज्ञान, और पद्मात्ताप का उत्तम है जिसमें कवि के हृदय की समस्त विद्रोहजनित भावनाएँ श्रद्धा के पावन स्वरूप में परिणत हो जाती हैं—

छामा तो बढला जेवी, भवि ता नह ना सम
देवोना धाम न जवू हेडू जाणे हिमासय
बुद्धि बभव अन भास्या आंगा रस उदारता
भे दवी दीपमालाना अतरे तेज राजता'

समन्वय युग में हानालाल का व्यक्तित्व अत्यन्त सबल है। मॅथ्यू धानल्ड की भाँति हानालाल भी साहित्य को जीवन की आलोचना मानते हैं। वे भावना के कवि हैं। उनकी साहित्यिक दैन का उल्लेख करते हुए जयंत पाठक ने कहा है— 'उसी मर्यादाएँ प्रेमानन्द के बाद हानालाल को ही महान कवि बनाती हैं। लगभग आधी गताञ्ची तक छाई उनके द्वारा प्रचलित काव्य विधाएँ गुजराती कविता को समृद्ध करती रही। गुजरात का सौन्दर्य उसकी रूपांसी बाबडिया इसकी अमराइया से उठती और और कोयल की पुकार, इसके पवन और इसका विस्तृत अगात सागर—सबको स्वतंत्र व्यक्तित्व दे हानालाल ने काव्य में अमर कर दिया है। इन्होंने विलास की सीमा' क्षमा करे वाला और 'केसरमीना अत' जैसी भावमयी और रमात्मक कविताएँ राजराजेन्द्र जाज की गुजरात का तपस्वी और पितृतपण जैसी श्रद्धाजनिया, प्राणेश्वरी' और कुलयोगिनी' सी प्रेममयी रचनाओं के साथ ही 'जयाजयन्त आदि भावनात्मक नाटकों की सजना की है। हानालाल के नाम और अनेक ऐतिहासिक और पौराणिक विषयों पर आघृत रचनाएँ भी हैं, जिनमें 'हरिसहिता' गुजराती साहित्य के लिए अविस्मरणीय है।

हानालाल के सबव्यापी व्यक्तित्व के साथ ही तत्कालीन गीति परम्परा से हट कर कविता करने वाले कान्त का भी उदय हुआ। केवल कांत ने ही सहदेव की विषम परिस्थिति पर 'अविमान' पाण्डु की मृत्यु पर 'वसन्त विजय आदि कथानका का एक नया प्रकार आरम्भ किया। कांत की कविता का सुस्पष्ट शिल्प और भाषा व छन्द का निर्दोष सौन्दर्य पुरन्त मन पर छा जाता है उनकी कला जीवन की अतल करुणता में भी सहज प्रवेश करती है।^{११२}

प्रत्येक युग का अपना सामाजिक सदर्भ होता है। कवि भी मननशील व्यक्ति होने के कारण अपने आसपास होने वाले परिवर्तना, आदालतों और बदलती हुई युगचेतना के प्रति सचेत रहता है। सन १९२० तक काव्य में जिन सुधारों की प्रमुखता है, वे केवल सामाजिक सुधार नहीं हैं। प्राचीन गीता के साथ गीत और स्वतंत्रता के काव्या का नवीन रूप इसी समय विकसित हुआ। राष्ट्रवादी कविता का वास्तविक आरम्भ इसी युग में होता है। ऐसा नहीं है कि पहले देश के लिए प्रेम नहीं था, पर उस ममता का अधिकारी देश का स्वामी होता था। देश की महानता उसके नासक अथवा स्वामी पर नहीं अपितु उसकी जनता पर

१ नन्दवन ठाकोर आपणी कविता समृद्धि पृष्ठ ५१।

२ 'आनन्द' कविता अंक वर्ष, १९५३ पृष्ठ ३३।

निभर करती है इस तथ्य को इसी युग में स्वीकार किया गया था। एक प्रकार से कहा जाए तो इस युग में रचित महत्वपूर्ण साहित्यिक कृतियों की भूमिका देश प्रेम ही है।

गुजराती के साथ ही कुछ पारसी कवियों ने पारसी गुजराती में काव्य रचना कर गुजराती साहित्य को समृद्ध करने में योग दिया है। अंग्रेजी काव्य के विशिष्ट लक्षणों से युक्त गुजराती कविता की रचना इन्हीं कवियों द्वारा हुई है जिनमें प्रायः प्रकृति और देश प्रेम को विषय बनाया गया है। किंतु भारतीय संस्कृति से विशेष परिचय न होने के कारण इनकी रचनाएँ अन्य सामयिक कवियों की तुलना में निस्तेज लगती हैं। कालान्तर में इन कवियों का अप्रहृष्ट गुजराती की ओर होने पर गुजराती कविता को मलबारी और रुचर दार जैसे कवि मिले।

शिल्प के क्षेत्र में एक ओर आलाशकर मणिलाल और कलापी की फारसी से प्रभावित गजल शली में लिखी रचनाएँ मिलती हैं, दूसरी ओर खण्डकाव्यों के क्षेत्र में कात ने विनोद योगदान दिया है। जिस समय गीति काव्यों को ही उत्तम माना जा रहा था और नरसिंह राव, रमणभाई आदि काव्य रसिक कविता के पक्षपातियों में प्रमुख थे उस समय कात का परलक्षी और चिंतन प्रधान कविताओं की रचना करना उनकी प्रतिभा की मौलिकता का द्योतक है। स्पष्ट काव्य सोपेव, शब्द और अर्थ का पूरा सामंजस्य, भाषा और भाव का अतुल्य माधुर्य और चारुत्व कात की कविता को गुजरात के तत्कालीन और सवकालीन मुख्य कवियों में स्थान दे देती है। भावों और विचार के उतार चढ़ाव के अनुसार ही विवेक-पूर्वक वक्तो का प्रयोग किया गया है। मराठी के 'अजनी' छन्द का सवप्रथम प्रयोग कात ने किया जिसमें अनेक वरुण और गभीर कृतियों की रचना हुई।

गीतिकाव्यों में पहली अंग्रेजी धारा से प्रभावित कति नरसिंह राव की 'कुसुममाला' है। इसमें प्रकृति के माध्यम से परमात्मा तक पहुँचने का प्रयास है। विषय की नीरसता को ही लक्ष्य कर सम्भवतः मणिलाल नहुभाई ने 'कुसुममाला' को 'रूप रस गंधहीन' कहा है।

काव्य विकास में न्हानालाल का आगमन एक महत्वपूर्ण कदम है। इनकी कविताओं में जीवन का प्रतिबिम्ब जितना स्पष्ट है उतना शायद ही किसी अन्य कवि की रचनाओं में होगा। अभिव्यक्ति क्षेत्र में इनका अपवागद्य का प्रयोग और डोलन शली का शोध है। डोलन शली के आरंभ के मूल में महाछन्द के शोध का प्रयास है 'भन में स्फुरित रस का संचालन गेय धपना छन्दबद्ध नहीं है अतः गेयत्व ही कविता का लक्षण नहीं बन सकता धाणी की लय (डोनन), देह के सौंदर्य में उतर कर हृदय की धड़कन में समा कविता के साथ ही अभिव्यक्ति होती है सौंदर्य और कला का नियम अप्रमाणता का है, एक ही अर्थ की पुनरुक्ति का नहीं।'^१

इन कवियों पर पश्चिम के कवियों का प्रभाव है। उदाहरणतः न्हानालाल ने अपनी रचना पर गोवधनराम, टेनीसन, बक और शैली का प्रभाव स्वीकार किया है। उन्होंने यह भी स्वीकार किया है कि 'दलपन के काव्य ने मुझे उसी प्रकार प्रेरणा दी है जैसे 'दि हार्ट मोरल पेपर्स' के द्वारा मिल्टन ने वाद में टेनीसन को दी।'^२

१ साहित्य मन्धन पृ० ३४।

२ वदन पाठक आधुनिक कविता प्रवाह, पृ० २१।

इस समय की कविता में अनुवाद की प्रवृत्ति का भी विकास मिलता है। नरसिंहराव की 'स्मरण संहिता' उनकी प्रतिभा का पण परिचय देती है। पुत्र को मृत्यु से सप्रसन्न करि हृदय की प्रतिव्रियाओं पर आधारित यह रचना टेनीसन की इन म्मोरिय का छायानुवाद सी प्रतीत होने पर भी, अपने वास्तविक और आंतरिक क्षोभ से प्रकट होने का कारण मौलिक ही आभासित होती है। यह कविता गुजराती साहित्य के उत्तम गीतों में स्थान रखती है। नरसिंहराव की अनुकरणप्रियता ने गुजराती को जो अनुवाद लिए हैं उनमें एडविन ग्रानल्ड रचित दि लाइट आफ एशिया पर आधारित बुद्धचरित उल्लंगनीय है।

इन तमाम आन्दोलनों के साथ दृष्टिगत होने वाली एकरमता और समरूपता का नारा सन् १९१४ में हुए प्रथम विश्वयुद्ध ने दिया। परिणामतः धरती का नक्शा ही बदल गया, जीवन के प्रति दृष्टिकोण बदल गया और मानव स्वातन्त्र्य और व्यक्ति स्वातन्त्र्य का एक नवीन युग आया। इस अव्यवस्था में व्यवस्था की आशा लिए सन् १९१५ में गांधी जी दक्षिण अफ्रीका से लौट आए। असहयोग आंदोलन की एक लहर में भारत भर में दौड़ गई कल्पना के पर अब तक धरती पर आ चुके थे और जीवन से उसका सम्पर्क अधिक घनिष्ठ हो गया था। प्रयोगशीलता और साहसबुद्धि का जीवन में महत्त्व इन दिनों तत्त्वा के आगमन के साथ ही साहित्य का यह महत्त्वपूर्ण युग आरम्भ हुआ जिसमें गांधीयुग कहा जाता है। किंतु पंडित युग और गांधी युग के मध्य एक सत्राति काल भी था जिसमें दोनो युगों के मूल्यों का मिलन और संघर्ष का चित्रण है। इस समय का ऐतिहासिक काव्य बलवतराय ठाकौर का है। अपने पहले की भावना भक्ति मीनी और सौंदर्य गान करती कविता का कुछ ही अंश प्रत्याघात रूप में प्रो० ठाकौर की ठोर (विचार प्रधान) यथाय और अभिव्यक्ति में विनक्षण रचनाओं में प्रकट होती है जो कालांतर में इसी शताब्दी के चौथे दशक में अनुसरण का विषय बनीं। ठाकौर के अनुसार अथ प्रधान परलक्षी कविताएँ ही द्विजोत्तम जाति की कविताएँ होती हैं—

‘कविता मा तमारा व्यक्तित्व नी छाया जेम ओछी रहे तम तमारी कला बघारे विजयी

क्षणिक प्रसंग पण मले आलखा, तुच्छ मनाता विषय उपर पण मले लखो। परंतु पलु खालीचियु गगन नु प्रतिबिम्ब बनी रहू छे, एज कल्पना कीमिया नो सरो आदग छे तुच्छ लघु के सवा क्षणिक ना निरूप मा अनतता अन अजबता साथे साथ जीवे बतावे तेज कल्पना नेत्र नवु सगीन वन विनगत, विनगत सगीन अन नवु उपजाव त साहसिक सौंन्य सेवक ज कवि।’

अर्थात् कविता में तुम्हारी अपनी छाया जितनी कम रहे तुम्हारी कला उतनी ही विजयी होगी। भले ही क्षणिक प्रसंगों का ग्लान्त करों भले तुच्छ विषय पर लिखो। जो नवीन और यथाय लिखता हो वही साहसिक कवि है। कवि हृदय के एकांतिक भावों का गान करने वाले आत्मलक्षी कविता को महान कविता नहीं मानते। प्रकृति और सस्कृति को देग और काल की दृष्टि से तीसरे नेत्र से देखे सौंन्य का वेग में उसका चित्रण करे, वही उनकी दृष्टि में अच्छा कवि है—

न वस्तु कदी शोत्र काव्यतणु आत्म चिंतातरे,
विशाल जनता विलोक, ममता थी सम्मान थी
विमार निज ह्य शोक, मुली जा उपाधि मथी ।
वधा सुर मिलावजे मनुज चित्त सारणी ना,
रखे विमरता क्षणे भजन एक सौंदर्य नु ।^१

ठाकोर के साथ के अग्र्य कवियां म कविता के प्रति एमा भक्तिभाव और कला के सूक्ष्मातिमूढम अवयवा की और ऐसा विवेक नहीं मिलता है । अपनी अभिनव काव्य दृष्टि के कारण ठाकोर के ये मत गुजराती कविता में महत्त्वपूर्ण स्थान बनाए हुए हैं ।

पहली दृष्टि से देखने पर ठाकोर के काव्य म प्रकृति की और उपेक्षा दिखाई देती है, किंतु मानव भाव का पोषण करने वाली और उद्धार करने वाली प्रकृति का जसा वस्तु निष्ठ और चित्रात्मक आलेखन ठाकोर के काव्य में मिलता है, वैसा अग्र्य कहीं मिलना कठिन है ।

ठाकोर की काव्य भावना और उच्च कलाग्रह काव्यरुचि को गन्ने म साधक हुआ है । पृथ्वी और अग्र्य सस्कृत छन्द के आधार पर वक्तो का सृजन कर पद्य लेखन को कई दिशाएँ ठाकोर ने ही दी । ठाकोर का काव्य को सबसे बड़ा दान उसे जडता और परम्परा से मुक्त करना है । उन्होंने आने वाले कवियों के लिए एक विशाल विषय क्षेत्र निमित्त किया था ।

कविता और गांधीवाद

सन १९२० से ३० तक काव्य क्षेत्र म कोई विदेश प्रयोग नहीं हुआ । रोप, मेघाणी, चन्द्रवदन मेहता आदि के काव्या म कालांतर म पंडित युग और आने वाले युग के लक्षण सम्मिलित हो गए थे । कविता म, अब तक, अग्र्यता अथप्रधानता, और चिंतनात्मकता का प्रसार हाने लगा था । गांधी जी के प्रभाव स आन वाली जागृति का स्वर कविता म सुनाई देने लगा । लोकजीवन और लोकसाहित्य के प्रति कवि जागरूक हुआ और काव्य की प्रेरणा जनसाधारण का जीवन बन गया । मेघाणी और सुनूरम की रचनाओं में अब तक समाज द्वारा तिरस्कृत 'नीच स्तर' के लोगो के सुख दुःख तथा उनके प्रदना को विषय बनाया गया है ।

कविता म परिवर्तन सन् १९०९ के बाद आया । राष्ट्रीय चेतना की लहरा के ऊपर कवि उठ रहे थे । भावना और आदर्शवादिता की एक उमग सी जगी थी । पिछले दशक के अक्रुर इस समय की कविता म पूण रूप से विकसित हो चुके थे । इस समय तक कविता और जनता के बीच का अन्तर कम हो गया । एक और काव्य को ठाकोर न दिशा दी और राजनतिक क्षेत्र म स्वातंत्र्य की चिंगारी पताने वाले गांधी जी ने जीवन के अग्र्य क्षेत्र खोल दिए । श्री उमाशंकर जोशी के अनुसार, "दो भिन्न भिन्न क्षेत्रों के व्यक्तियों से आज की कविता की देह और आत्मा को पोषण मिला । आज की कविता का रूप मुधारने का श्रेय प्रयोगशील कवि प्रो० ठाकोर को है और कविता में प्राणमंचार हुआ गांधी जी की सवतामुखी प्रवृत्तिया के

१ प्रो० बलवन्तराव ठाकोर कवि नु कनव्य ।

प्रताप से। दोनों स्थितियों का साथ गुजराती कविता के गुरुभाग में एक ही समय प्रकृत हुआ। एक ने जीवन के बड़े-बड़ों पर साक्षात् विनायक दूरे से काँट मारने के साथ पर बस्य प्रहार किया। एक ने जीवन की घोर भावना की प्रकृतियों के विनायक दूरे से ने कविता में विषय घोर विचार की सती-सती की मित्रों पर जा रहा। एक ने जीवन में दस के साथ साक्षात् पीड़ा के लिए समस्त जगत् दूरे से कविता में जो साक्षात् की गोमती-गङ्गा हारी की उमके स्थान पर विरजीय साक्ष की गीत की।^१

महात्मा गांधी द्वारा निर्मित विचारों का समावेश इस समय की रचनाओं में स्पष्ट है। यह कवि केवल बात करने में विद्वान् नहीं रहने प्रकृतियों में गति का भी श्रेष्ठ है। साक्षात् जीवन से सम्पर्क स्थापित करने के लिए साक्ष-साक्ष जानकर जान का प्रसार करना घोर गांधी जी के साक्षात्योग साक्षात्जनन में साक्षात् भग्न कर रहा था भी साक्षात् साक्ष रहा है। साक्ष जीवन के प्रति इनकी पक्ष्य वास्तविक है। गांधी जी की साक्षात् धर्म भावना का साक्षात्करण घोर मानव साक्ष के प्रति सम्मान घोर साक्ष भाव रचना का कविता का गुरु मंत्र है।

देश में व्याप्त साक्षात्साक्ष के कविता में साक्षात्साक्ष भावना भरी है। गांधी जी के नेतृत्व के कारण सत्य घोर साक्षात्साक्ष का साक्षात्साक्ष समय के समस्त साक्षात्साक्ष में प्रकृतियों में मिल जाता है। सागर की एक-दूरे पर साक्षात्साक्षी सहसा के समस्त जनता में भर मित्रों का उस्ताह सुन्दरम् की वाक्य साक्षात्साक्ष में स्पष्ट होता है—

वीणा ना गान धमे निज निज व्ययहारो तजी विन्व देग
साक्षात्साक्ष साक्षयफेरी समय गतिनव, विता ज विराम
सूतेला साक्ष जागे नयन धी निरली जागता सोर दोहे,
दोहेला त्वा गूमे साक्षय कर्म त्वा भूमता सिद्धि पाम।^२

वीणा चुप हो गई घोर तद्रा भग होने पर साक्ष बलि होने के लिए साक्ष है—जय सत्य उह सिद्धि न मिल जाए। समस्त विद्व बलिगनियों की यद् भावना देसावर साक्षित है। पूरा देश एक बध्मयन में परिणत हो गया था। जलियावाला बाग बारदोली साक्षि की साक्षय घटनाओं ने जनता घोर गांधी जी दोनों का ही विश्वास विरक्ति सरकार से तोड़ दिया था। दासता की साक्षना घोर साक्षात्साक्ष के प्रति उस्ताह का स्वर कविताओं में सुनाई देता है। 'मृत्यु नो यात्री जती कतिमा में भावोद्रेक घोर हृदयसाक्षि प्रसंगा का विचरण किया गया है। कई परिणयों के स्वाधीनी होने पर ही जन्मभूमि का बधन टट सवेगा—

'साक्षिता गांधी ना मुस धी साक्षात्साक्ष के सरो पन्था
साक्षात्साक्ष, वाई। तुम सम कई हिन् रमणा
धय स्वाधीनीणी, जननी जन्मभूमि त्पारे ज छुट्सा।'^३

गांधी जी के प्रयासों ने जनता के साक्षात्साक्ष को दूर कर दिया था। साक्षय राज्य को सुखों का साक्षय मानने वाले साक्षय मोहनद्रा से जाग उठ थे घोर विदेशी सरकार का साथ

१ 'आजकल' कविता विशेषांक, वष १९५३, पृष्ठ ४४।

२ सुन्दरम् काव्य मंगला, पृष्ठ २७।

३ उस्ताशकर जोशी गीतिका, पृष्ठ १२४।

न देने का सक्त्प कर चुके थे। राष्ट्रीयता प्राप्त और देश की सीमा पार कर मानवतावाद और विश्ववधुत्व का पर्याय हो गई थी। कवि की वाणी जनमानस में छिपी पृथ्वी का भार वहन करने की शक्ति का आह्वान करती है—

‘कमाल तू ? कोण कहे ? समृद्धि
प्रसुप्त तारे उर सप्त सिंधु नी
न पगु तु, दुबल ना, न हीन
पृथ्वी तणी धारणा शक्ति ने वडी
हिमाचलो नी अचलाकृति य
हारे पिशे । हा ! उठ कालमदेन ।’

अहिंसा के प्रभाव वश काव्य में ‘बुद्ध’ की महत्त्व मिला, प्राचीन की नवीन दृष्टि से देखने का प्रयास यहा स्पष्ट हो जाता है। सुन्दरम की त्रिमूर्ति और ‘बुद्ध ना चक्षु, उमाशकर जोशी का ‘वारणे धारणे बद्ध’ और ‘बुद्ध और आनन्द’ और रामनारायण पाठक की ‘कुशीनार’ इस विषय की मुख्य रचनाएँ हैं।

आदर्श और यथाय दोना साथ-साथ विकसित हो रहे थे। ठाकोर द्वारा प्रवर्तित खिलाना, सजक कवि और लोकप्रियता, ‘निद्रा के प्रति’, प्लैटानिक लव, ‘बन्दा नी लोरी’ (मेरी बक्वास) आदि विषयों का प्रसार सुन्दरम् उमाशकर, बेटाई आदि के काव्यों में हुआ जिन्होंने ‘टूटी चप्पल’, ‘दीवार की छिपकली’, ‘बूटपालिश वाला आदि पर रचनाएँ की। आरम्भ में केवल नवीनता के लिए ही नवीनता की उपासना हो रही थी जो स्वाभाविक ही था। जीवन की जो नवीनता और ताजगी दिखाई देती है दलित और दीनों के प्रति जो संबन्धना और सहानुभूति उमड़ रही थी उनके प्रति ध्यान जाना अनिवाय ही था। परमात्मा, प्रकृति और प्रेम, कविता के सनातन विषय हैं किन्तु इस समय का कवि, गीताजलि के प्रभाव के कारण परमात्मा से ऐहिक वस्तुओं के स्थान पर पौरुष, पाप से प्राण और पराक्रम करने की सामर्थ्य भागने लगता था। मनुष्य सत और असत को पहचानता ता है पर असत से अपनी शक्ति की मर्यादा को नहीं बचा सकता—

माणस सत असत समजी शक् छे छता पोतानी शक्ति नी मर्यादा ने लीथे असत थी
बची सक्ती नथी, अटले जीवन ना तुपुल तोफान मा ते ईश्वर पासे थी शक्ति भाग छे।
आम धवा मा पणीधार अणणां नवा काब्योन एक आगल पडतु लक्षण चितन ते पण जणाय
छे ।^{१२}

ईश्वर सम्बन्धी विचारों के साथ मृत्यु सम्बन्धी विचारों का जीवन्त चित्रण हुआ है। ईश्वर की नवीन भय कल्पना से मृत्यु के अनिष्टकारी होने का विचार नष्ट हो गया। मृत्यु नवजीवन का प्रवेश द्वार है। कलापी की ग्हाली बहने बाबाने में यह भावना पहली बार मिलती है। मृत्यु के प्रति हमारी दृष्टि बदली और जगत का दुःख का आघात निरर्थक नहीं लगा—

१ पद्मशरदास सोनी आपथी कविता समृद्धि उदबोधन पृष्ठ ६२।

२ रामनारायण पाठक अवाचान का य साहित्य ना बहेथो, पृष्ठ ११५।

‘गुलाबों सरतां रे इहां छे
दुलाहों पाछण र ऊझ छे
माजी ता ऊझ गझा सदेग
दु रा गुग भाव रे ते रहेजो ॥’

सत्तार के अर्थार्थ और पाप मिटाने के लिए बेचत प्रलय ही पर्याप्त है—

‘छुटे गवों गुगू धनल सरता बिन्व परता
फरे क्रभायनो फरी फरी बधुये जग सोभे
मूटे ए वायु तो हूम मरमां दाह दयता
निसा सामाधीय प्रलय पूर ता एक ग्रह ज ।’^१

यही प्रकृति और मनुष्य में अन्तर रहे अथ तब के विरोधा का निराकरण हो जाता है। प्रकृति मुक्त है स्वतंत्र है सुरी है। उसकी तुलना में मनुष्य अज्ञान अंधनप्रस्त और दु गी है। किंतु यह सब, कि व्यक्ति के जीवन की पीछा प्रकृति को बेमुरा बनाती है मिट गया। इस समय की काव्य रचनाया में मानव और प्रकृति के पारस्परिक सम्बन्ध पर बल मिलता है।

बदलते हुए काव्य विषया के लिए श्री रामनारायण पाठक का अर्थ है, काव्य से दाम्पत्य प्रेम के स्थूल भोगा का अणन निकल गया। मूल्य सौन्दर्य बोध की दृष्टि ही प्रधान पान लगी। दूसरी ओर पारस्परिक आत्मीय और परिपक्व मनी से जन्मी समानता की भावना भी काव्या में प्रकट हुई।^२

सन्धेप में यह कविता सवतोमुखी है। इसने समस्त सत्तार को अपने आश्रय में ले लिया है और उसके श्रेष्ठतम तत्वों को प्राप्त करने उसके गूढ़तम सौन्दर्य और रस को अधिगत करने का प्रयत्न किया है।

साम्यवाद और कविता

गांधीवादी विचारधारा के समानान्तर ही साम्यवाद भी कविता में स्थान पा रहा था। विभिन्न आन्दोलनों के दौरान लेखक मानव के प्रभाव में आए और जीवन को समझने का एक नया दृष्टिकोण उन्हें मिला। मानववादी समाजशास्त्री का यह सत्य है कि वह विश्व सस्कृति की समस्त प्रगति के इतिहास में धर्मजीवी क्रांति और समाजवादी विचारधारा की ओर प्रगति करने वाले जनान्दोलन के विकास क्रम को खोज निकाले, जो दबे पिछे वर्गों के जीवन की परिस्थितियों को प्रतिबिम्बित करता है साथ ही सस्कृति के उन समस्त प्रगतिशील और जनवादी तत्वों से प्रतिनिधायिता तत्वों को अलग करता है।^३

गांधी जी के सत्य और अहिंसा के सिद्धांतों को स्वीकार करते हुए मानव के लिए अर्थ और समानता के प्रति भी कवि का आग्रह बना। परिणाम यह हुआ कि समाजवादी

१ रामनारायण पाठक अबाचीन का ये साहित्य ना बहेयो, पृष्ठ ११६।

२ अश्विन मेहता विसर्जन।

३ मनसुखलान भवेरी नयी कविता पृष्ठ ७।

४ डॉ० रघुवरा साहित्य का नया पारम्पर्य, पृष्ठ ५५।

भायना को व्यक्त करने वाली कविता में, कांति का पोषण करने वाली कविता में भी सत्य और अहिंसा की प्रतिष्ठा की गई है। मध्यकालीन काव्य में जो स्थान ईश्वर का था वह मनुष्य का मिल गया। मनुष्य ही सर्वश्रेष्ठ है, उसके परे कोई और शक्ति नहीं है।

इसी विचारधारा के उभेप रूप में इस दशक में प्रगतिशील साहित्य का आंदोलन प्रारंभ हुआ। आसुर स्ट्रीट, लदन में १९३५ में रोपे गए प्रगतिवाद के बीज १९४५ में भारत में विकसित हुए। इस प्रवृत्ति का बल लगभग पांच वर्षों तक रहा।

जो प्राचीन है और सड़ गया है और उसे तोड़ फेंकना पुण्याय है, दूसरी ओर उच्च सिद्धांत और आदर्शों की जीवन में स्थापना भी पुण्याय है। अपनी जनता के सुख-दुःख, दरिद्रता, अंधविश्वास आदि के प्रति इन कवियों की दृष्टि सहानुभूति पूर्ण है। औद्योगिक क्रांति के कारण उजड़ते हुए गांव, बसते हुए शहर अनिष्ट का कारण हैं, शोषण का मूल है। व्यक्ति के बीच कितनी खाद्या खुद गई है यह महिला की छाया में बनी ओपडिया बता देती हैं—

‘अमदावाद ना शहर मा भाई
रोठिया लोक नी मडली भाई सो सो मिल चलावे,
भारत बेरा गामडा मा भाई
राम ना राज मा माणय ने भाई चीयर हाथ न धावे।’^१

सुन्दरम् की कविता १३७ की लोकल’ निधना का प्रतीक है। इस कविता के माध्यम से उन्होंने इस घम की विपमताओं का सजीव चित्र प्रस्तुत किया है।

अत्याचार पीड़ित व्यक्ति जब घम और ईश्वर को जाने बिना उनकी दुहाई देता है, अपनी परिस्थितियों के लिए ईश्वर को दोषी ठहराता है—इसे देखकर कवि ईश्वर को विदा कर देन पर तुल जाता है—

‘हवे हरि बकृण्ठ जाओ रे
देश देश तने दीची जकारो
आहा काए न उठाडयो
रक्षियाए, टर्कीए हाकी काटयो तने
पपाडी हिंदे सुवाड्या।’^२

मूर्तिपूजा पर से कवि की आस्था उठ गई है—इस सीमा तक कि ईश्वर केवल रनिवासो तक सीमित रह गया है। राम के मंदिर में बजन वाले घण्टे सेठ के महल की प्रसन्नता पर ही जैसे वजत है—

‘गिठ इस बठा आठमे माले, राम रमे रणवास
राम ने मंदिर भालर वाज, सेठ ने महल हुलास,
माकोर नी मूरछाटाणे रे, घणी ना मोत ना गाजे रे
बोकाला एक बाग कडेडे निसास।’^३

१ सुन्दरम् कोया भगन ना कन्वा वाणी पृष्ठ ७७।

२ वही, पृष्ठ १०।

३ सुन्दरम् अण पाणेसी।

समाज में दूषित बग की हीनता स्वाभाविक नहीं है, वह बाह्य परिस्थिति का परिणाम है। उनके प्रति समाज ने धन्याय किया है—यह मानने वाले व्यक्तियों में मूल धृणा का प्रत्याघात इस सीमा तक पहुँचा है कि सौन्दर्य रसिकता भी धन्यायी और मनुष्य में अनुभूति के अभाव के लक्षण रूप में आई है—

घरती ने पटे पगले पगले
मूठी धान बिना नाना बाल भरे
प्रभु हीन आकाशे धी आग भरे ।^१

पहले प्रकृति और मानव में गूढ सम्बन्ध माना गया था, पर दिव्य और गूढ का सम्बन्ध कहाँ तक हो सकता है। क्या यहाँ तक जहाँ आकाश भी प्रमूहीन है? किंतु इस अविश्वास और अनादरस्या में ईश्वर का नहीं जीवन के दम, असत्य और मिथ्या का हकार है। ईश्वर से विदा लेने को कहने का तात्पर्य मनुष्य की हार्थिक दुबलता से है। सुन्दरम् ने स्वयं स्वीकार किया है कि—'कोया भगते भगवान ने अने भक्तों ने, तथा जेन जेन वाणी सभडावी छे ते बधाने माटे अने प्रेम छे, पंगु अने परती माणस अने भगवान बधा ने माटे अने माया छे वाणी तो खीजवायला जीवन ना उबडाट जवी छे सत चित्त भातन्द नो रस्तो बयो तो साफ साफ कही छे के घा तो खरु नयी ज, साचु बयु अनी बात पछी, आ नरो भाखें ऊधु देखाए छे तेटछु तो जोई लो ।'^२

मानवता के प्रति प्रेम व्यवहार की दृष्टि से व्यक्ति के प्रति प्रेम और दलितों के प्रति सहानुभूति में अभिव्यक्त होता है। हर प्रकार की यथाप्रियता, अनगढ़ और भेदभाव के प्रति आग्रह के उपरांत भी यह कविता कुछ सीमा तक रोमानी है। प्रणय क्षेत्र में असफल होने पर भी प्रेमी अपनी प्रियसी का ऋणी है क्योंकि व्यक्ति में निहित उसकी चेतना समष्टि में व्याप्त हो चुकी है। यहाँ प्रिया केवल भोग्या नहीं है वह गवित रूपिणी है। जीवन के प्रत्यक्ष सदम में किसी-न किसी सीमा तक प्रेम का योगदान मानने वाले कविया में उमाशंकर प्रमुख हैं जिनके काव्य में सुन्दरम् की कविता की तरह निराग प्रेम की पीड़ा और भवसाद नहीं है—

"सुन्दरम् नी कविता मा सागर नी भरती भोट ने अनी धुंधता छे उमाशंकर नी प्रणय कविता मा गात ऊढो सरोवर जल नी प्रसन्नता छे ।"^३

इस युग का वातावरण बीर और करुण के लिए अनुकूल था। इसमें मेघाणी और स्नहरश्मि का नाम उल्लेखनीय है। मेघाणी की रचनाएँ जहाँ उत्साहित करती हैं वहीं उनमें अंतर के भीतर पेठ जाने वाला दम भी है। एक और वे दरिया गहनवन और पहाडिया पर चलने को कहते हैं—

भाग बंदम दरियाव नी छाती परे
निजन रजे, गाढा अरव्य, डुगरे

१ मेघाणी कवि तने ।

२ कोया अगन ना कहवी बरुओ—भूमिका, पृष्ठ ६ ।

३ सुन्दरम् काव्य भाषात्मक कविता प्रकाश, पृष्ठ १२६ ।

पये भले घन घूँघरे के ल भरे
 आगे कदम । आगे रुदम । आगे कदम ।^१

वही बढ़ते हुए कदमों को रोक देने के लिए क्रन्दन है सिसकिया हैं—
 कैसरिया बाधा करी जोवन जुद्ध चडे
 रोकणहार वीण छे । कोता नन रड ।^२

सबपों, आतिया और कष्टों का माग एक स्वण लोक तक जाता है । उसी सुनहरे देश का सजन उस समय कवि करना चाहता है, जहाँ एक नई सुबह सबका समान रूप से स्वागत करेगी, जहाँ सब बराबर होंगे । निर्वंध, निस्सकोच व्यक्ति अपने समस्त सुख स्वप्ना की पूर्ति देखेगा—

भेते तो एक घण्टा दिन
 नीरव तार हृदय बोन,
 ऊठते गाजी लज्जाहीन—
 (ते) शब्द तारें तारे ।^३

स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद आने वाली सभावित परिस्थितियों के प्रति कवि सचेत है । देश पर आए अनिष्टों और प्रतिकूल वातावरण पर वह इन शब्दों में विचार प्रकट करता है—

आज तो भुज देशे
 मारा दश कीटि भाई बहन—
 एक रक्त, एक सस्वार वहे जेनी नसे,
 ते छे बटा थई विमुख भा मुक्ति प्रति ।^४

मानवतावाद का पोषण करने वाली इस कविता में धर्म और दशन का भी प्रमुख स्थान है । साधारण धर्म में प्रयुक्त धर्म का इसमें धोर विरोध है, किंतु बुद्धि प्रधान मानस धर्म में आ गए अनिष्टकारक तत्वों का निवारण शोधना है ।

अरविन्द पुनरुत्थानवादी विचारक थे । प्राचीन भारतीय एकात्मिक साधनाओं को जीवन का मुख्य ध्येय स्वीकार कर और योरूप की भौतिक अनति की प्रवृत्ति को स्वीकार कर उन्होंने समवेय का प्रयास किया, जिसमें एकात्मिक साधना के अद्य पर अधिक बल दिया गया है ।

धर्म के आचार विचारों में कई श्रद्धा खो चुके कवि जिनके समझ ईश्वर स्वयं समस्या बनकर आता है इसमें दीक्षित हो गए हैं । जीवन के अनेक सदमों में धर्म और ईश्वर के स्थान को समझने में कविता पर्याप्त चिन्तन प्रधान हो गई थी—इन सबको अरविन्द दशन में आशय मिला । अरविन्द ने जगत को नकारा नहीं किंतु उसी रूप में स्वीकार भी नहीं

१ मेधायी शुगवन्दना, पृष्ठ ८८ ।

२ वही, पृष्ठ ३१ ।

३ रनेह ररिम अण्य, पृष्ठ ५ ।

४, रनेहारिम पनषट, पृष्ठ ८६ ।

किया। नान और भक्ति का अपूर्व सम्मिलन इसमें हुआ है। अनास्था और अश्रद्धा के इस युग में अरविन्द दशन ने हताश जीवन का शक्ति प्रदान की।

अरविन्द दशन से प्रभावित इन कवियों में उच्च जीवन की इच्छा दिव्य की प्राप्ति के लिए सधर और परमात्मा तत्त्व के लिए आत भक्तिभाव ही काव्य का विषय बने हैं। ये कवि केवल काव्य तक ही सीमित नहीं हैं। इस दगन को इन्होंने 'यावहारिक' जीवन में भी उतारा है। सुन्दरम एक नव दीक्षित शिष्य के रूप में अपने गुरु की वाणी को इस प्रकार प्रकट करते हैं—

‘जे तु चाह छे, पोतानी मनुजता ना आसी पूजी
अपण करीने, भगवान नो आ प्रकाश मय अमृत लईजा।’^१

साधक कवि के जीवन में बाहरी और भीतरी दोनों ही गुण आवश्यक हैं, इस जीवन की समस्त मलिनता का निवारण और पवित्रता की स्थापना आवश्यक है—

सह सतत दूर दुखद मलातला स्पग थी
परास्त कर पाय नाम दलतजा दुरावेग ने^२

यह भक्तिभाव साम्प्रदायिकता से परे है। किसी विराट तत्त्व के पास पहुँचकर जीवन सफल बनाने की भावना पूजालाल के 'मरजीविद्या' और अभीष्णु जीवन सानेटो में मिलती है—

हृदे हू मदराज, भजन मर्या ननया जेवनो
जुबाड घुघवेत धारू, अनिरुद्ध आवेग थी
शिलाखडक तोडतो तह उखेडतो टेक थी
टटार, पडछद भानु तट-बध ना भोगनो^३

इस प्रकार इस कविता में गांधीयुग की प्रधान भावनाएँ—दीनों के प्रति प्रेम, साम्यवाद विश्ववधुत्व और युद्धविरोध सभी मूल हुई हैं। किन्तु उनमें मिश्रण विचित्र वस्तुओं का हुआ है। हरिदशन और हरिसहिता में नानालाल ने जहाँ आधुनिक भक्ति काव्य दिए हैं, वहाँ पूजालाल और सुन्दरम अरविन्द की छाया में गहरी आत्माभियक्ति करते हैं। मेधाणी और प्रह्लाद परीख श्रीधर रवींद्र के अग्रगण्यत्व की छाया गुजराती साहित्य में फलाते हैं। टगोर की रचनाओं का अनुवाद मेधाणी ने 'रवीन्द्रवीणा' नाम से किया है। वहीं साम्यवादी बधु ऐहिकता परिश्रम की महिमा गाते हैं।

भावपत्र के क्षेत्र में नए आशय और नए विषय खोजने वाले इस काव्य में कलापत्र ने भी नानिकारी परिवर्तन दण हैं। जीवन के प्रत्येक क्षेत्र से लिए गए प्रतीक न परम्परागत प्रतीक का स्थान ले लिया था। स्वप्नलाक फूल चन्द्र नगी और पवत इनके स्थान पर पूणत नवीन प्रतीक को स्थान मिला है। पुष्पा की सुगंध और बगी की ध्वनि सुनने को इच्छुक कवि को अपने चारों तरफ हीम लहमुन और दुग्ध मिलती है—

१ सुन्दरम् श्री अरविन्द ।

२ पूजालाल पारिजात, पृष्ठ ११ ।

३ पूजालाल, अभीष्णु जीवन, पृष्ठ ५० ।

‘लहने पत्रन शु कहु ? कय जिहा शुरू साधना
वहे मुक गयानजी । लखु छु पद्य ज्या हेत ना
कुमोडम बहावतो डुगति हीग के लसण ना ।’^१

विषय के अनुरूप प्रतीकों को नवीन रूप दिया है। उमाशंकर जाशी के काव्य कराल कवि’ में हम नए प्रतीक मिलते हैं—

हुप हूप करी मूकं मुज अह् माकड्डु”^२

इस कविता में भावाभिव्यक्ति का माध्यम उन वस्तुओं को बनाया गया है जो दैनंदिन जीवन में मिलते हैं।

भाषा क्षेत्र में, प्राचीन परम्परानिष्ठ संस्कृत बहुल काव्य का केवल एक शिक्षित वर्ग तक ही सीमित था, भाषा के समस्त बंधन तोड़कर जनता के बहुत समीप आ गया। रचना को स्वाभाविक और अनुभूति का प्रतिरूप बनाने में शब्दावली में संस्कृत के साथ अरबी, फारसी और अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग किया गया है—

‘रजा तयारे हवे दिलवर । अमारी रात थई पूरी
मसालो साव बूझी, तेल छुटयु बात थई पूरी ।
अमारी रात थई पूरी।’^३

छन्दों में बलव तराय ठाकोर ने गेयता के स्थान पर अगेयत्व को महत्व दिया। संस्कृत छन्दों की रीति पर सानटा की रचना हुई किन्तु उनमें यति छंद के स्थान पर अय के अनुसार है। पादांत यति का भी विरोध किया गया। पृथ्वी छंद के साथ ही संस्कृत के नाराच छंद में १६ अक्षरा की अनिवायता का विरोध किया। नवीन और प्राचीन छंदों के मिश्रण से नवीन छंदों का निमाण किया गया। विशाल फलक पर व्याप्त हान वाली सुदीप छंद रचना द्वारा कवि की शक्ति का नान होना अभी शेष है।

अंग्रेजी साहित्य के परिचय के कारण काव्यरूपों के क्षेत्र में नए प्रयोग हुए। एक और सानट, लिरिक और ‘ओड’ में रचित अथगभीर शब्दों के प्रति मोह बढ़ रहा था, दूसरी ओर महाकाव्यों में प्रयुक्त होने योग्य बलकवस (मुक्त छंद) का गुजराती में आगमन हुआ। वीरवृत्त, डोलन, पृथ्वी छंद के साथ केशवलाल न बलकवस में अपनी भावनाओं के आलेखन का प्रयास किया। लय के प्रश्न पर बगला बाउल गान, प्राचीन लोकगीत और भजनों के स्वर सुनाई देते हैं।

सन् १९४० के बाद की कविता में प्रकृति का सौंदर्य, हृदय के तरल भाव और भावुकता के पांडे कवि का कौतुक प्रिय मन ही है। दूसरा महायुद्ध आरंभ हो चुका था, देश में ‘४८ का आन्दोलन चल रहा था, बंगाल की शस्यश्यामन भूमि अकालप्रस्त थी, हिराणिमा नामासावी के ध्वंस ने बाहरी वक्तियों को इतना हावी कर रखा था कि अपने मन के परिवर्तन और भावनाओं के प्रति किसी का भी ध्यान जाना कठिन था। इन पांच छंदों में कविता का

१ पलबन्ध ठाकोर आर्तिभा ।

२ भाषानाथ दवे रात थई पूरी (नयी कविता—म० भवेरी), पृष्ठ ६१ ।

३ वही ।

वेग धीमा पड़ गया, कुछ छिटपुट रचनाओं को छोड़कर कोई भी उल्लेखनीय रचना नहीं हुई—
उमाकांक्षर जोशी का 'प्राचीन' इसका अपवाद है।

दो ही वर्षों के पश्चात् इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना घटी। दो सदियों के परतंत्रता के बंधन को १५ अगस्त १९४७ की स्वतंत्रता ने तोड़ दिया। किन्तु यह स्वातंत्र्य अपने साथ विभाजन और साम्प्रदायिकता की वह कड़वाहट लाया था जिससे महात्मा गांधी ने अपने प्राणा की आहुति दे दी थी। इन परिस्थितियों में कुछ देर के लिए कविता समाजामिमुख अवश्य हुई है और सन १३० की सामाजिकता की बौद्धिक सहानुभूति के स्थान पर अनुभव पर अधिक प्राघत है।

अब तक गांधी युग के कवि किसी न किसी रूप में कायरत थे। प्रह्लाद परोक्ष की 'विडकी' के बाहर कविता में नए सौंदर्य का अभिविभेग नवीनतर कविता के एक लक्षण के रूप में स्फुटित हो रहा था पर प्रौढ लेखकों की रुचि अब तक धार्मिक लोका और मानव जीवन के रहस्यों के अनावरण में थी। एक नयी पीढ़ी अपना दाय सभाल चुकी थी और सन १९५० तक आत आत गांधीवादी कविता के अवरोध पर 'नयी कविता' के फूल निकल आये थे।

गांधी युगीन कविता में सत्य और निव तत्त्वा का विशिष्ट महत्व था पर १९५० की कविता आकार निर्माण मात्र रह गई थी। काव्य का वकनव्य गौण हो गया और कुत्सित, दुमग और जुगुप्सोत्पादक आलेखन में रुचि बढ़ गई। शृंगार का अर्थ केवल स्कूल सम्बन्ध के रूप में आया है। इस काव्य में विपुल वासनाओं की अस्तुति के रूप में आया है।

गांधी युग की कविता में विचार और चिंतन का प्राधान्य है तब और नए माधुय का नियोजन है। राव के चिंतन पर बल है किन्तु आज राष्ट्र अथवा विश्व में जो कुछ हो रहा है सम्भवतः उसमें कवि की चेतना को प्रोत्साहन नहीं मिल रहा है इसीसे आत्मा की उलभना में कवि उलभता चला जा रहा है।

गांधीयुग के बाद कुछ नवीन, अपूर्व और विशिष्ट की ओर मोड़ दृष्टिगत होता है। विश्व के मिमट जान और सभी साहित्या के सुनभ हान के कारण पश्चिम की अब तक की नव्य भावनाओं और प्रवृत्तियों का यह कविता प्रतिध्वनित करती है। इस कविता ने समस्त शक्ति मान्यताओं और व्यवस्थाओं को अस्वीकार कर स्वयं को अपने अर्थ में धर में धर में लिखा है।

प्रतिष्ठित और परम्परागत मान्यताओं का हर नए को नए और अनुभवहीन हान के कारण अस्वीकार नहीं करने के इस आत्मल में काव्यधारा का आरोप करने हैं। आज की नव कविता की अष्टभूमि और उसके साहित्यिक परिवर्तन का गमायन करने हुए थी गुणानुभव भारी के अर्थों में कहा जा सकता है—

'आज का नवीन कवि प्राचीन है और बल का नवीन आज का प्राचीन है। एक समय कविता गेय थी—गांधीयुग में वह गायन टूट गया और आज कविता में छन्द और नियमित गदबद्धा नष्ट हो गई है। एक समय कवच का नाम अभिव्यक्ति की गली का,

अंतरंग का नहीं बहिरंग का प्राधान्य था पर आज की कविता अंतरंग बन गई है।^१

हर द्विविधा के बावजूद इस काव्यधारा का प्रवाह अक्षुण्ण रहा है जिसमें कई वस्तुएँ विनारे हो गई हैं। आज तक का यह इतिहास है, आगे क्या होगा ?^२

श्री मनसुखलाल भवेरी को नयी कविता के भविष्य के विषय में जो भी सदेह हो किन्तु सत्य यह है कि विभिन्न परिवेश और सदम में विकसित होने के साथ ही हिंदी और गुजराती की 'नई कविता' के मूल में प्रायः भिन्न ही परम्पराएँ दृष्टिगत होती हैं।

गुजराती की आधुनिक कविता घोर भक्ति के विरोध को लेकर आरंभ होती है। ईश्वर, मान्य और अदृष्ट को लेकर चलने वाली काव्यधारा, नमद के आगमन के साथ पूर्णतः इस लोक की कविता बन गई थी। किन्तु यौवन का यह आवेग अनुभव और परिपक्वता के साथ ही धीमा पड़ने लगा और स्वयं नमद सनातन धर्म के उच्छेदन के स्थान पर उसकी स्थापना पर बल देने लग। हिंदी की भारतेन्दुयुगीन कविता में भक्ति और रीतिकालीन मान्यताओं को ही प्रधानता मिली थी। वास्तव में यह समय काय विषय की दृष्टि से महत्वपूर्ण न होकर काव्य भाषा की दृष्टि से महत्व का है। देश के आंदोलन की ओर जनता की रुचि अधिक थी प्राचीन मान्यताओं और परम्पराओं को स्वर देने वाली कविता साथ ही बल्लती हुई मनोवृत्ति को विषय बना रही थी। किन्तु इस कविता में समस्या बदलती हुई भाषा की थी। ब्रजभाषा में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रीतिकालीन शृंगारिक भावनाओं के स्थान पर देश में 'याप्त नए आवेग को उसी उत्तेजना से व्यक्त कर सक'। गुजराती कविता में इसी समय सभ्यत पाश्चात्य शिक्षा के शीघ्र प्रभाव के कारण स्वानुभूत प्रणय को विषय बना लिया गया था, पर हिंदी कविता तत्कालीन जनान्दोलन और आज के आंदोलन का पर्याय थी। विभिन्न विषयों का वर्णन तो किया गया था पर उनमें अनुभूति की वास्तविकता नहीं थी। नमद न जिस स्वानुभूत प्रणय को विषय बनाया था हिंदी काव्य में वह छायावादी कविता में स्पष्ट रूप में व्यक्त हुआ है। सत्कार का नवनिर्वाण, समाज से त्रुटियाँ का परिहार— हिन्दी और गुजराती दोनों काव्यों में समान रूप से मिलता है। इन काव्यों की भाषा पर अंग्रेजी, संस्कृत और ब्रजभाषा दोनों का समान रूप से प्रभाव है जो एक प्रकार से आने वाले युग को कविता के लिए भाव और शिल्पभूमि का निर्माण करती है।

द्विवेदी युग हिन्दी कविता के लिए अनेक बंधन लेकर आया था। विषयों का प्रसार होने पर भी अभिव्यक्ति के प्रति जो नतिक दृष्टिकोण था उससे कवि की दृष्टि बालुनिरूपणी ही अधिक रही है व्यक्तिगत कम। किन्तु गुजराती कविता के समकालीन युग में व्यक्तिगत अनुभूतियाँ का काव्य में प्रमुख स्थान है। द्विवेदी युग में जो प्रवृत्ति अपना स्वतंत्र महत्व लिए हैं, और जनजीवन से असम्बद्ध है वही प्रवृत्ति समकालीन युग में मनुष्य के जीवन में घटने वाली घटनाओं के मूल रूप में अभिव्यक्त हुई है। ईश्वरीय सत्ता के प्रति एक अविश्वास जो आज की नयी कविता में मुखर है गुजराती में आरम्भ से दृष्टिगत होगा है। यह ठीक है कि ईश्वर कुछ है पर मनुष्य के ऊपर की सत्ता वह कल्पित नहीं है। हिन्दी कविता में यह अविश्वास नहीं है अपितु महा कवि भक्ति से गदगद है और अपनी

१ मनसुखलाल भवेरी 'परिम', गुजराती सभा, सनातनी अंक, पृष्ठ ३०४।

२ वही।

प्राचीन परम्पराका तथा पौराणिक मायनाका वा युग की सावधानताका व अनुकूल ढाल कर, अनीत की गौरव गाथाएं दोहरा कर जागरण सा की कला करता है।

किन्तु एक समाता जा दाना काया व मूल म है वह है अनुयायी की परम्परा। अंग्रेजी और संस्कृत से रचनाका वा अपनी भाषा म अनुयायी कर साहित्य की समृद्ध करन का प्रयास दोनों म है।

गांधी जी का प्रभाव समस्त दश पर एक सा ही पडा था किन्तु गुजरात पर कुछ अधिक। उनका विचारों से प्रत्यक्ष सम्बन्ध हा। व कारण उका रचना क्षेत्र गुजराती होने के कारण गुजराती कविता म गांधीयुग अपन म स्वतंत्र युग है। हिन्दी का दश की विभी भी भाषा का साहित्य गांधी जी के प्रभाव को अस्वीकार नहा करता है पर हिन्दी की कविता उस सीमा तक 'गांधीवादी' नहीं हा पाई जिस सीमा तक गुजराती कविता। वास्तव म सन १९२० से ३० और उसके आसपास का समय हिन्दी क्षेत्र म छायावादी युग था। काव्य क्षेत्र म पहली बार चरित की भावनाका को अभिव्यक्ति मिली थी। और स्थूल यथाथ को अस्वीकार कर सूक्ष्म बल्पना म तृप्ति गोजन का प्रयास छायावादी के आरम्भ चरण म ही स्पष्ट हो जा जाता है जिसम जीवन की सामान्य और तिरट वास्तविकता व प्रति अपना और विमुखता का भाव मिलता है। गुजराती कवि ने जहां गांधी जी के सिद्धांतों को काव्य का विषय ही बनाकर उह जीवन म व्यावहारिक रूप भी दिया था वहा हिन्दी की राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता के अतगत गांधी जी के विभिन्न आन्दोलनों और सत्याग्रह अभियानों को विषय बनाकर कवि तत्कालीन नव जागरण के प्रति सचेत होने का प्रमाण दे रहा था। बारदोली, जलियावाला बाग और ४२ के आन्दोलन आदि को हिन्दी कविता का एक विशिष्ट बग स्वर दे रहा था, जिसका प्रमुख लक्ष्य जनता की प्रतिश्रियाका को मुफ्त करना था किन्तु गुजराती कविता के अतगत आन्दोलनों के प्रति हुई प्रतिक्रियाका ने एक नवीन प्रवृत्ति का सूत्रपात किया था। इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि गुजराती कविता म केवल गांधी जी के सिद्धांतों को विषय बनाया गया था, जीवन के 'आस्वत सत्यो को मानव मन की सूक्ष्म भावनाओं को अभिव्यक्त किया गया था। प्रकृति मानव मन की विभिन्न स्थितियों की परिचायिका सी थी। प्रकृति के माध्यम से अपना हृदय विपाद स्पष्ट करना हिन्दी और गुजराती दोनों ही काया म स्पष्ट हैं। रामनारायण पाठक ने गुजराती कविता के लिए जो कहा है उस समय की हिन्दी कविता के लिए भी वही पूरा उतरता है। काय से दाम्पत्य प्रेम के स्थूल भोगों का वर्णन निवृत्त गया। सूक्ष्म सौंदर्यबोध की दृष्टि ही प्रधानता पाने लगी। दूसरी ओर पारस्परिक आदर और परिपक्व मंत्री से जमी समानता की भावना भी काव्या म प्रकट हुई है।'

गुजराती कविता म (भले हा वह किसी युग की हो) अभिव्यजना पक्ष की ओर झुकाव स्पष्टतः दृष्टिगत होता है। काव्य क्षेत्र म प्रयोग कही भी नए नहीं होते हैं। पर गुजराती काय विकास म 'हानालाल द्वारा किए गए अपचांगक का प्रयोग और डोलन शली का शोध महत्वपूर्ण है। बलवतराय ठाकुर न पृथ्वी और अय संस्कृत शब्दों का आधार पर

नवीन छंदों का सृजन कर पद्य लेखन को नयी दिशा दी। पृथ्वी छन्द सस्कृत का वह छन्द है जो मुक्तछंद के सबसे करीब है। इस प्रकार आज के मुक्तछंद का आरम्भ हम बलवतराय ठाकुर द्वारा किए गए पृथ्वी छंद से मान सकते हैं। छंदा की दिशा में यह परिवर्तन का प्रामाण्य निराला की 'जूही की कली' के समान ही महत्वपूर्ण है।

एसा माना जाता है कि छायावाद के मूख्य वायवी सौंदर्य के स्थान पर पृथ्वी की आवश्यकताओं को स्वीकार करने की भावना के कारण, जिसके पीछे समाजवाद का उदय भी था, प्रगतिवाद का आरम्भ हुआ था। 'कामायनी' से अपने चरम और 'युगान्त' से समाप्ति की घोषणा करने वाला छायावाद समाप्त होने पर ही प्रगतिवाद आरम्भ हुआ था, पर गुजराती कविता में प्रगतिशील तत्त्व किसी श्रेय स्वतंत्र धारा के अन्तर्गत नहीं, गांधीवादी कविता के समानांतर ही मिलते हैं। समाजवाद का प्रभाव में आने पर विभिन्न कविता में जीवन को एक नवीन दृष्टिकोण से समझने का प्रयास किया। इस कविता में एक ओर जहां गांधीजी के सत्य और अहिंसा की प्रतिष्ठा है वहीं प्राति का प्रतिपादन किया गया है समाजवादी भावना को अभिव्यक्ति मिली है। मध्यकाल में जो स्थान ईश्वर का था वही अब मनुष्य का हो गया था। ईश्वर के प्रति यह विश्वास और जनता जनार्दन के प्रति सहानुभूति हिन्दी काव्य में उतनी ही प्रखर है। 'अचल' जहां ईश्वर का 'धूना की धूल से सत्कार' करने को प्रस्तुत रहते हैं वहीं 'सुंदरम्' ईश्वर को वापिस स्वर्ग भेजने को आह्वान है। 'कोया भगत नी कडवी वाणी धम और ईश्वर के प्रति अनास्था का सशक्त प्रमाण है। गांधीजी के अनुसार जो ईश्वर गांव की कुटिया में बसा करता था वह अब केवल रनिवासो का ईश्वर है। शोषिता को अस्वाभाविक हीनता का सामना करना पड़ रहा है, वह बाह्य परिस्थिति का परिणाम है। प्रगतिवादी कवि अथवा गुजराती के समाजवाद से प्रभावित कवि इस अस्वाभाविक अन्तर को मिटाने के लिए सजग हैं। एक तथ्य फिर भी द्रष्टव्य है प्रगतिवाद के नाम पर होने वाली दलदली और नारेबाजी हमें गुजराती कविता में नहीं मिलती है। यह कविता हर प्रकार की यथायप्रियता, अनगड और भवस के प्रति आग्रह होने पर भी कुछ सीमा तक रोमानी है। प्रगतिवादी कवि ने नारी को केवल भोग की वस्तु न मानकर उसे सगिनी, शक्तिरूपिणी माना था, यही भाव गुजराती काव्य में भी है। प्रणय क्षेत्र में असफल होने पर भी कवि प्रिया के प्रति कठोर नहीं है अपितु ऋणी है क्योंकि व्यक्ति में निहित उमकी चेतना समष्टि में व्याप्त हो चुकी है।

गांधीवाद, मार्क्सवाद के साथ ही गुजराती कविता पर अरविन्द का बहुत प्रभाव पड़ा है। हिन्दी कविता दशक से प्रभावित हुई है पर गुजराती कविता के समान प्रभाव की चरम सीमा उसमें नहीं मिलती है। पत की स्वर्णकिरण, स्वर्णधूलि और अतिमा में अरविन्द दशक की स्थापना भेने ही है किन्तु इसके प्रभाव के वाग्ण स्वयं को अरविन्द के सिद्धांतों को समर्पित कर पाठिकेरी में उच्च जीवन की खोज में नहीं लगाया है। दूसरी ओर सुंदरम् और पूजानाल भगवान का प्रकाशमय अमृत लेकर मनुष्यता की समस्त पूजा प्राप्त करने का प्रयास करते हैं।

अरविन्द का प्रभाव जहां दोना कविताओं पर दशक के रूप में पड़ा है वहीं एक अन्य शक्तिरूप है जिसकी छाप दोनों काव्यों पर मिल जाती है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर के प्रभाव को

गुजराती कविता अस्वीकारती नहीं है। श्री उमाशंकर जोशी इस प्रभाव को प्रेरणा का प्रबल स्रोत मानते हैं जो झाँधी की तरह अस्थायी न होकर हिमालय के शिखर की भाँति भावकालिक है।¹

वरसन माणक नगीनदास पारेख, गिरधारी कपलानी और गुजरात विद्यापीठ के अनेक सदस्या ने टँगोर की रचनामा का अनुवाद किया जिनमें महादेव भाई देसाई और नरहरि भाई पारेख द्वारा किया गया चित्रागदा और विदाया अभिशाप का अनुवाद उल्लेखनीय है। काका साहब कालेलकर टँगोर की रचनामा के मुख्य व्याख्याकारा म स हैं।

गुजराती और हिंदी दोनों ही साहित्या म गद्यगीत लिखने की गुरुभ्रात गीताजलि के गद्यगीता के आधार पर हुई है। हिंदी के युवा साहित्यकारों को टँगोर ने साहस और आत्मनिर्भरता दी जिसके कारण अपने अग्रजों की भाँति यह पीढ़ी काल्पनिक हीन भावना से ग्रस्त नहीं होनी पाई है।² गुजराती म इस प्रभाव को कहेयालाल मुशी ने 'शातिनिकेतनीय सस्कृति' कहा है किन्तु वे यह भी स्वीकार करते हैं कि गुजराती कविता म टँगोर की भावनामा की सी कौमलता नहीं आने पाई है।³

बीसवीं शती का चौथा दशक राजनातिक परिवर्तना क लिए समस्त भारत के लिए महत्त्वपूर्ण था किन्तु हिंदी साहित्य की काव्यधारा के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण था। प्रगतिशील आंदोलन उफान की तरह ही उतर गया था और इस समय की महत्त्वपूर्ण घटना तारसप्तक का प्रकाशन है, तारसप्तक—जो प्रयोगवाद का आरंभिक चरण है। काव्य के भाव भाषा और अभिव्यक्ति के सभी क्षेत्रों म नए प्रयोग हा रहे थे। अज्ञेय और उनक अन्य सहयोगी कवि काव्य के नए आयाम खोज रहे थे। स्वतंत्रता से पहले के चार-पाँच वर्ष गुजराती कविता को कोई महत्त्वपूर्ण कति नहीं दे सके जबकि हिंदी काव्य के लिए यह क्रांति का समय था। 'आसन अधिन' घिसने से मुलम्मा छूट जान का सिद्धांत काव्य के बासी पड गए प्रतीकों, विम्बों आदि पर भी पूरा उतारा जा रहा था। 'चिन्ता' म एक प्रकार से भविष्य के प्रति आस्था मिलती थी जो तारसप्तक के प्रकाशन के बाद भविष्य के प्रति आस्था म परिणत होती जा रही थी।

- 1 'For them he was more an abiding source of inspiration than a temporary influence, more like a Himalayan peak than a passing storm'—*Indian Literature, Published by the Vishwa Bharati* p 40
- 2 'His powerful and prodigally generous personality has instilled courage and self reliance in the younger generations of Hindi literatures they are not haunted by feelings of an imaginary inferiority complex which obsessed their predecessors —*Indian Literature Vol II, Published by the Vishwa Bharati* p 180
- 3 'It may be said that the emotion and the delicacy of touch of Gurudeva did not influence Gujrati literature as sufficiently as it did in other states —*Indian Literature Vol I, Vishwa Bharati* p 50

यह आस्था बतमान के प्रति दृढ़ विश्वास से उत्पन्न हुई थी किन्तु प्रयोगवाद ने अपने विकास काल में एक परिवर्तनशील घटना देखी जो स्वतंत्रता प्राप्ति थी। युगा का स्वप्न पत्रह अगस्त १९४७ को पूरा हुआ था। स्वतंत्रता के इस यज्ञ में भारतीया को अमूल्य आहुति देनी पड़ी थी—गाधीजी की। विभाजन और गाधीजी की निमग्न हत्या की घटना ने स्वतंत्रता प्राप्ति का उत्साह समाप्तप्राय कर दिया था। गुजराती कविता इस समय कुछ देर के लिए समाजाभिमुख हुई है किन्तु इसमें केवल बौद्धिक सहानुभूति के स्थान पर अनुभूति की कड़वाहट है। प्रह्लाद पारेख की 'खिडकी के बाहर कविता में जहां नए सौंदर्य का अभिनिवेश नवीनतर कविता के नए लक्षण के रूप में हो रहा था वही प्रसिद्ध और प्रौढ़ कवियों की रचित मानव-जीवन के रहस्यों के अनावरण और धार्मिक खोज के प्रति अधिक थी। जैसे तारसप्तक से हम आज की नयी कविता का प्रारंभ मानते हैं उसी प्रकार मानव-जीवन के रहस्यों और धार्मिक खोज से अलग गुजराती कविता के क्षेत्र में भी एक नयी पीढ़ी अपना दायं सभाल चुकी थी। हिन्दी में १९५१ में दूसरा सप्तक के प्रकाशन के साथ प्रयोगवाद साहित्य की नवीन काव्य धारा के रूप में माय हो चुका था जबकि सन् १९५० के आते आते गुजराती में गाधीवादी कविता के अग्र सौदा पर नयी कविता के फूल निकल आए थे।

गाधीयुगीन कविता में सत्य और शिव तत्त्वा का महत्त्व था पर १९५० की कविता आकार पर बल देती थी—यह समानता बंसी ही है जो प्रयोगवादी कविता में हर परम्परा के अस्वीकार के रूप में स्पष्ट हुई है। श्री मनसुखलाल भवेरी इस नयी कविया को कुत्सित-दुमग मानते हैं। उनकी दृष्टि में विप्रलभ वासनाओं की अतृप्ति के रूप में आया है पर तत्कालीन हिन्दी कविता में हृदय की अस्वीकृत करने पर भी, अपने को वीतराग मानने पर भी, अतीत के कोमल क्षण हैं जो उद्वेलित कर जाते हैं।

तीव्रता से बदलते हुए विश्व के प्रति सचेत होने के कारण आज की कविता, वह गुजराती हो या हिन्दी, आत्म की उलझना में अधिक उलझती चली जा रही है। अपने को अह के घेरे में कद करने का प्रयास जहां विश्व के इस रेतवन में मैं अह का भेष हूँ में स्पष्ट है वही 'हुप-हुप करे छे मुज अह माकडु' में भी स्पष्ट है। जीवन के विभिन्न स्वरूपों के अनुसार अनेक जिदगिया जीने वाला व्यक्ति अपने को बँटा हुआ पाता है। स्वतंत्रता के बाद से लगभग एक ही मानसिक प्रतिक्रियाओं से बतमान युवा वर्ग गुजर रहा है। उमाशंकर जोशी की 'छिन्न भिन्न छु' में जीवन की यही अनेकरूपता है जिससे व्यक्ति भरसक प्रयास करने पर भी समझौता नहीं कर पा रहा है।

स्वतंत्रता के बाद विकसित होने वाली काव्यधारा मध्यवर्ग के अस्त जीवन का काव्य है। तारो से कटा हुआ आकाश, लोहे में जकड़ी सम्यता और हर पल अनिश्चितता जिस काव्य में है, जो काव्यकार अपने व्यस्त जीवन के कारण अपने घर को केवल नभ्वर के कारण पहचान सकता है उसके काव्य में मल्पना के सौंदर्य के स्थान पर घोर भौतिकता को स्थान मिलना स्वाभाविक है।

भिन्न परम्पराओं में विनम्र होना पर भी स्वतंत्रता के बाद की हिन्दी और गुजराती कविता में मूल अन्तर एकदम नहीं है (अगर भाषा को व्यावहृतक घम न माना जाए तो)। हिन्दी का कवि जहाँ राजधानी में आए दिन होने वाली अचहीन, अयमक और गामाग भीड़

भरी पार्टियो सहको और जिन्दगी से परसान है जहा केवल पाँचसाला यात्रनामा के पलस्तर चढते है, सत्ताधारी साप सीढ़ी वा खेल खेलते हैं वहा गुजराती कवि ग्रहमन्नावाद की हर राज चिमनिया पर सिर पटक धुए मे होने वाली मृत्यु स सन्नस्त है।

केवल प्रतीति के क्षेत्र म ही नहीं दान म नयी पीढ़ी ने एक समान ही अस्तित्व वादी दशन को अपना दशन माना है। वामू सात्र और कापरा वा नकारात्मक दृष्टिकोण उहें स्वीकार है। बादलेयर और मालाम की अभिव्यक्तिया की उहनि अपनी अभिव्यक्ति बनाया है। ईलियट और एज़रा पाउण्ड से प्रभाव ग्रहण करने वाली यह कविता न केवल भावना के क्षेत्र मे अपितु अभिव्यक्ति क्षेत्र म भी समान है। परम्परावादी आलोचको के आक्षेप दोनों कविताओ ने सहे हैं किन्तु यह काव्यधारा अपना महत्त्व बनाए है। इसे अनुकरण नहीं कह सकत क्याकि पूरी-की पूरी कोई भी पीढ़ी अनुकरण नहीं कर सकती।

आधुनिकतम (नयी) कविता को अनग मानने वाल आलोचक सभवत काव्य के उस रूप पर बल देते है जिसमे छंद अनिवाय है और विषय राष्ट्र अथवा समाज निर्माण से सम्बन्धित होता है। आज का काव्य निषेध म ही निर्माण वा प्रयास करता है। कठोर प्रतिक्रिया के फलस्वरूप सभव है जीवन म मिलने वाला यह दुःख-दद वाटने को कोई मिने।

सक्षेप मे यही कहा जा सकता है कि पर्याप्त साम्य रखने पर और वर्तमान स्वरूप एक ही सा होने पर भी, गुजराती और हिन्दी नयी कविता के मल म कुछ भिन्न परम्पराए हैं जिनका कारण उनका भिन्न परिवेश था।

नयी कविता ऐतिहासिक क्रम विकास

(क) हिंदी कविता ऐतिहासिक क्रम विकास

नयी कविता की व्यवस्था में केवल तीन सप्तक ही भागी नहीं हैं—ये तो उसके विकास के तीन चरण हैं जिनके माध्यम से हम नयी कविता के ऐतिहासिक क्रम का अनुमान कर सकते हैं। तारसप्तक ('४३) और दूसरा सप्तक ('५१) के मध्य के आठ वर्षों में नयी कविता की सीमाओं का प्रसार हुआ। एक प्रश्न यहाँ उठ सकता है कि प्रयोगवादी कविताओं के संग्रहों को नयी कविता के विकास का आधार कैसे माना जा सकता है? उत्तर है कि वह काव्य जिसे आलोचका ने उपहासवश प्रयोगवाद कहा था, वास्तव में केवल रूपाकार में ही नयी प्रतिष्ठा नहीं कर रहा था—उसमें स्त्री, प्रकृति और प्रेम का वह परम्परागत रूप हमें नहीं मिलता जहाँ प्रेमिका के चरणों में आँसू का अर्घ्य चढ़ाया जाना ही महान उपलब्धि समझा जाता हो या विरह-वेदना में विहारी की नायिका-सी स्थिति ही साध्य हो। तार सप्तक में सकलित कवियों के माध्यम से होने वाले प्रयोगों की धार संकेत किया गया था जिसके 'प्रयोग' शब्द को पकड़ कर आलोचकों ने उसे 'प्रयोगवाद' नाम दे दिया। प्रयोगवाद से प्रायः सभी यह समझते हैं कि इन कवियों ने प्रयोग को साध्य मानकर एक वाद चला दिया—जोकि सवथा भ्रामक है। अनेक ने दूसरा सप्तक में प्रयोग शब्द को स्पष्ट किया और बताया कि उनकी दृष्टि में प्रयोग अपने आपमें इष्ट नहीं है, वह साधन है, दोहरा साधन—एक तो उस सत्य को जानने का जिसे कवि प्रेरित करता है और दूसरे उस प्रेषण क्रिया और उसके साधना को जानने का साधन। नाम में क्या है वह तो चलाने से चल पड़ता है।

✓ नयी कविता, प्रयोगवाद का नया नाम नहीं है 'पर प्रयोगवाद की अधिकार विनियम साम्राज्य का उसमें सामंजस्य अवश्य है वह प्रयोगवाद का पर्याप्त समीप भी है किंतु दोनों के अन्तरो को देखते हुए उन्हें एक नहीं कहा जा सकता। नयी कविता के ही कवि प्रयोगवाद के भी कवि हैं और दोनों धाराओं की सामान्य विशेषताएँ भी इनमें मिलती हैं, अतः नयी कविता और प्रयोगवाद को सम्बद्ध करने ही देखना चाहिए। स्वाधीनता के बाद सामने आए कवियों में प्रयोगवादी कविता की प्रक्रिया, शिल्प और यथाथवादी दृष्टि का प्रसार मिलता है।

वास्तव में, अगर वाद में कविता को बाँटे बिना, उसमें सहज और प्रतिक विकास का अध्ययन किया जाए तो अधिक श्रेयस्कर होगा। यदि हम प्रयोगवाद का नयी कविता का

धारमिक रूप मान लें जिसमें लाल भण्डे, मजदूर और किसानों के हिता के साथ ही अपने व्यक्ति को भी अभिव्यक्ति देने का प्रयास है और परम्परागत नियमबद्ध रूपाकार के स्थान पर नए माध्यमों की खोज है, तो नयी कविता इन्हीं अभिव्यक्तियों और माध्यमों का व्यवस्थित रूप है।

नयी कविता अपनी अभिव्यक्ति प्रेषणीयता और उपलब्धि की दृष्टि से प्रयोगशील कविता से आगे की स्थिति है। दोनों में धनिष्ठ सम्बंध है पर ऐतिहासिक दृष्टि से एक दूसरे का विकास है। दोनों में समान तत्त्व भी मिल जाएंगे पर दोनों की भावभूमि में पर्याप्त अन्तर है। प्रयोगशील कविता ने परम्परा से विद्रोह के रूप में प्रयोग तथा अन्वेषण का भाग स्वीकार किया था, पर नयी कविता के सदृश में उसे उसकी प्रकृति के सूचक है, प्रयोग युग के कवि के मन में अपने भाग के विषय में अनेक सशय और द्विविधाएँ थीं। मर्यादा और मूल्यों के सघष के बीच आज के कवि में सभ्रातिकालीन सशय और द्विविधाएँ भी देखी जा सकती हैं। परन्तु जब प्रयोग-युग का कवि अपने सघष के प्रति निश्चित नहीं था, आज का कवि अपनी सारी शक्तियों के बीच आस्थावान है और उसमें सघष का विश्वास उभर रहा है।^१

नयी कविता में संवेदना की जो नया रूप मिला है उससे पीछे एक व्यापक परिवर्तन है। छायावादी रूपाकार और संवेदना दृष्टि सही अर्थों में चुक गई थी। युग की ठोस वास्तविकता के सामने उसकी स्वप्न देखते रहने की कल्पनाशीलता और आसुओं में वह निकलने वाली भावुकता व्यर्थ लगने लगी थी लेकिन साहित्य के साथ पत्र पत्रिकाओं में भी इसी रूमानि प्रणय की प्रधानता थी। तत्कालीन नए कवि को हर ओर से प्रतिरोधों का सामना करना पड़ रहा था। परिवर्तित भाव-बाध की अभिव्यक्ति के लिए न उपकरण थे और न ही संकेत दिशाओं का कोई आभास था। भाषा, उपमान छंद प्रतीक सब बेहद हड़ हो चुके थे।

सन् १९३६ में कामायनी के प्रकाशन के साथ ही छायावाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया आरम्भ हो गयी थी। उन्हीं दिनों पतञ्जी के सम्पादन में 'रूपाम' का प्रकाशन हुआ जो नवीन काव्य चेतना की अभिव्यक्ति का कदाचित् पहला माध्यम बना। रूपाम में भाव प्रवण छायावादी रचनाएँ नहीं छपती थीं। 'पतञ्जी' के नाम से आकृष्ट होकर छायावाद से प्रभावित जो कवि अपनी रचना भेजते थे, उनसे अत्यन्त शिष्ट भाषा में—पतञ्जी और नरेन्द्रजी की अपनी मोठी भाषा में क्षमा माँग ली जाती थी।^२

रूपाम शब्द केवल नाम से ही नहीं था—नवीन चेतना का प्रतीक भी था, उसमें यह ध्यजना स्पष्ट थी कि छायावादी आभा' नवीन युग में सौंदर्यबोध को अभिव्यक्त करने में असमर्थ हो चुकी है—नया युग केवल आभा नहीं उसके साथ रूप की भी मांग कर रहा है। अतः छायावाद के समूह सौंदर्य के स्थान पर मूल सौंदर्य काव्य का विषय बना—भाव के सारस्व्य के स्थान पर वस्तु की दृढ़ रेखा प्रतिमान बनी।

सन् १९४२ में अनेक के काव्य संग्रह 'चिन्ता और भारतभूषण अग्रवाल के 'छवि व वचन' के प्रतिरिक्त प्रभाकर माचवे मुक्तिबोध, वेदारनाथ अग्रवाल और रामविलास शर्मा

१ श० रघुवरा साहित्य का नया परिमेषण पृष्ठ १६०।

२ श० नगेन्द्र लोकप्रिय कवि पिरिजालुमार भापुर, पृष्ठ २३।

का काव्य प्रकाश म आ चुका था जिसमे छायावादी कविता के प्रभावा का अवशेष भले ही था किन्तु विश्व के नए निर्माण का, एक नए समाज का और ध्वनितगत स्वातंत्र्य का स्वर, जो छायावादी काव्य मे अपरिचित ही रहा, उनके काव्य मे सुनाई पडा। अभिव्यजना के क्षेत्र मे जो परिवर्तन हुए उनमे बालकृष्ण राव के सॉनेटस की बौद्धिक अनुभूति, केदारनाथ अग्रवाल के 'लैण्डस्केप' और प्रभाकर भाचवे की कविताओं का नवीन गीति तत्व और नवरो मान की प्रवृत्तिया मुखर थी। 'कमबीर' पहला ऐसा पत्र था जिसम नयी कविताओं और नयी प्रतिभाओं के लिए सदा अवकाश रहता था।

✓ नयी कविता का ऐतिहासिक क्रम आरंभ होने से पहली साहित्य की अपनी मौलिक प्रकृति के अनुकूल ही साहित्यिक अभियान या नेतृत्व के प्रति किसी प्रकार की सजगता नहीं थी। प्रयागवाद के आरंभिक दिनों मे रचनात्मक साहसिकता का भाव ही अधिक था, योजना का कम। तारसप्तक के आरंभिक वक्तव्य मे भी यही ध्वनित होता है कि इस सफलता का आयाजन अज्ञेय के द्वारा जा हुआ तो उसके पीछे सैद्धांतिक पृष्ठभूमि तो थी ही पर व्यावहारिक कारण भी कम नहीं थे।

छायावादोत्तर काल की बहुत कुछ निर्वातिक स्थिति और प्रगतिवाद से रचनात्मक स्तर पर असंतोष के बीच 'तारसप्तक' का प्रकाशन आयोजित होता है। पृष्ठभूमि मे अंग्रेजी मे प्रकाशित नए साहित्य के कुछ इस प्रकार के सहयोगी प्रयास, उदाहरणतः जाजियन पोयट्री, भी हो सकते हैं। पर तारसप्तक के छपने के जो कारण थे वे अपने आपमे निश्चय ही बढ़े यथायथे। छायावाद और प्रगतिवाद से भिन्न रचनात्मक प्रक्रिया की खोज इन कविता के एक साथ आने मे मुख्य सैद्धांतिक वैचारिक भूमि थी, और कुछ व्यावहारिक कठिनाइया के कारण ने तारसप्तक की सहकारी योजना की प्रेरणा दी।

तारसप्तक मे वक्तव्य सहित कविताएँ प्रकाशित हुई जिनके कारण कवि की विचारक और समीक्षक के रूप मे प्रतिष्ठा ने कविता और साहित्य चिंतन के क्षेत्रो मे एक व्यापक बौद्धिक उत्तेजना उत्पन्न की। कविता की रचना प्रक्रिया, उसकी सगति और समाज मे स्थिति आदि कई मौलिक प्रश्न कवियों और समीक्षका के सतुष्ट मानस को उद्बलित करने लगे। तारसप्तक का प्रकाशन एक ऐतिहासिक उपलब्धि है जिसमे समाजवादी दृष्टिकोण स्पष्टतः दिखाई पडता है, जिससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि माध्यमा पर प्रयोग करने वाले कवियों ने पार विरोध के बावजूद रूपागत प्रयोगों के साथ नवीन वस्तुस्थिति और यथायथ समस्याओं का सामना किया है। इन सामान्य प्रयोगों को बाद 'कहा' कहा गया जो प्रगतिशील आलोचकों की कृपादृष्टि का परिणाम था।

✓ तारसप्तक मे तीन स्वर स्पष्ट हैं। पहले के अन्तगत मुक्तिबोध, रामविलास गर्भा, प्रभाकर भाचवे और भारतभूषण अग्रवाल की रचनाओं का समाजवादी स्वर है, जिनमे भारत के भविष्य के लिए एकमात्र आशा साम्यवाद को माना गया है। मुक्तिबोध की रचनाओं मे इस सामाजिक यथायथवाद के साथ व्यक्ति प्रधान, अतमुखी दाशनिक्ता और निराशा के स्वर मिल जाते हैं। नेमिचंद्र जन ने भी अपने को कम्प्युनिस्ट ही कहा है पर उनकी कविताओं मे हमानी रूपासक्ति और व्यक्ति तथा समाज का अन्तर्द्व द्व स्पष्ट हो जाता है। कवि गाता है—बिना हुए टुकडालार कवि जो उन लोगों की प्रगति से मन भरा करते

हैं, जिनके बड़े बड़े प्रासादों के निर्माण में सड़क-भाण्डिया काल मात्र भी नहीं बची। वह अपनी कविता को तो बेच देता है पर उसकी आत्मा उन प्रासादों के स्वान पर फिर से भोपड़ियों को सड़ा देवना चाहती है। 'अज्ञाने चुपचाप', 'उ-मुक्त' और धूल भरी दोपहरी का कवि अपने मन से छायावादी सस्वारा का नहीं हटा पाया है। दूसरा स्वर उस यन्त्रवाद का है जिसके आघात पर नयी कविता का कुण्डल, गलित और यौन वज्रतामा का समवेत रूप कहा जाने लगा। वैसे यह प्रवृत्ति व्यक्ति के अहं के विस्फोट की है। अहं—भते ही उसे कुण्डल या फस्ट्रेशन कहा जाए वह अहं ही रहेगा। अज्ञेय का काव्य ऐसा ही अंधविश्वासप्रस्त अहंवादी काव्य है—विषय की दृष्टि से जो छायावादी भावना से अधिक दूर नहीं पड़ता, अन्तर केवल अभिव्यक्ति का है जो छायावादी सामंती सस्वारा को नहीं अपितु नए विशिष्ट प्रयोगों को सामन लाई है। तीसरा स्वर मध्यवर्गीय अस्त-व्यस्त, मानसिक तन्मया स्थूल ऐंद्रियता और भौतिक जीवन के प्रति लालसा और माह का है जो गिरिजाकुमार माथुर की कविताओं में मिलता है। यहाँ प्रवृत्तियाँ आगे चलकर अज्ञेय प्रगतिवाद, सूक्ष्म बोद्धिकता और नयी सौंदर्य सृष्टि में परिवर्तित हुई और सामाजिक यथायक साथ ही व्यक्ति-सत्य की भी स्थापना हुई।

सप्तक के अन्त में दूसरा सप्तक प्रकाशित होने से पहले सन् १९४६ में अज्ञेय का तीसरा काव्य संग्रह 'इत्यलम' प्रकाशित हुआ जो अपने आपमें एक प्रकार की इति की सूचित करता है। सन् १९४६ में ही गिरिजाकुमार माथुर का 'नाश और निर्माण' भी प्रकाशित हुआ जिसने कवि का हिंदी के श्रेष्ठ अधुनातन गिल्पियों में स्थान दिला दिया। 'नाश और निर्माण' में गीता के साथ-साथ प्रयोगशील कविताएँ भी थीं, पर उसकी अधिकांश कविताओं में अतिसूक्ष्म भावुक मन की गीतात्मक अभिव्यक्तियाँ हैं और मुक्तछंद के साहित्यिक प्रयोग मिलते हैं—प्रयोग जितने हैं सब सफल हैं किन्तु उनमें कविष्पत्ति नहीं मिलती। नाश और निर्माण में गिरिजाकुमार की चित्राकन में महज क्षमता के उत्कृष्ट उदाहरण मिलते हैं। परम्परासंगत उपादानों को छोड़कर कवि न युग जीवन की आरंभ अपने मन की प्रेरणा के अनुरूप सौंदर्य का अलङ्कृत रूप में देखा पहचाना और अपनी कविता के छवि पट पर उसे अंकित किया।

सन् १९४७ में भारतभूषण अग्रवाल का 'मुक्तिमाय' प्रकाशित हुआ, इसमें भी 'छवि के बंधन' की भाँति ही छायावादी भावा का माह स्पष्ट है।

'इस वचनार्थक प्रक्रिया को दिग्ग मिली सन् '४७ में प्रकाशित 'प्रतीक' से। इलाहाबाद से प्रकाशित प्रतीक '५१ में बंध भी हो गया पर अपनी पाच छ वष की प्रकाशन अवधि में प्रतीक ने निरचय ही साहित्य को एक नयी उमृक्षता प्रदान की। ऐसा नहीं था कि प्रतीक में प्रकाशित होने वाली सभी सामग्री नयी थी अपितु नया साहित्य उस समस्त आधुनिक जन का क्षेत्र था और नए साहित्य की प्रमुखता उत्तरोत्तर बढ़ती ही चली गई और दूसरा तथा तीसरा सप्तक के कवि प्रतीक के माध्यम से ही प्रकाशन में आए। और जो बात ध्यानाकर्षित करती है वह यह कि मथुरीकरण गुप्त, नवीन सुमन, वृंदावनलाल वर्मा जैसे भूतत राष्ट्रीय भावधारों के लेखकों के साथ अज्ञेय माथुर गिरिजाकुमार माथुर भारतभूषण अग्रवाल, मुक्तिबोध धर्मवीर भारती और कृष्ण नारायण जैसे नए रचनाकारों का सम्पक प्रतीक

के तत्वावधान में ही सम्भव हो सका है।¹

“अज्ञेय की सन् '४६ में प्रकाशित 'हरी घास पर क्षण भर में' जिस उन्मुक्त सहजता और सुलेपन का आभास मिलता है वह इत्यलम की अपेक्षाकृत 'कुण्ठित' रचनाओं से भ्रमल है। कहना न होगा कि 'हरी घास पर क्षण भर नयी कविता का पहला समुहोत रूप है। इस संग्रह में आकर उनकी (अज्ञेय की) कविता हरी घास पर क्षण भर रुक गई है—नाटक की तरह नहीं जो दूसरे क्षण में टुकल जाएगी, बल्कि 'अतीत के शरणार्थी' की भाँति जीवन के अनुभव का प्रत्यावलोकन करने, आत्ममथन रत होकर। अनुभूतियों में अन्तर्निहित मूल व्यथा, एक घुटा-सा दद कुण्ठित पीडा होने पर भी वह भावुकता का प्रदर्शन नहीं करता, उसकी स्थायी में आसुआ का पानी नहीं है।”²

नयी कविता से सम्बन्धित पत्रिकाओं का प्रकाशन सन् '५० के आसपास होना आरम्भ हुआ है। कारण बहुत स्पष्ट है, तारसप्तक के प्रकाशन से जिस प्रयोगवादी वाक्यधारा का प्रणयन हुआ या वह अपनी छायावादी कल्पना से मुक्ति नहीं पा रही थी—'प्रतीक'-और 'ज्ञानोदय' दोनों ही समकालीन पत्रिकाएँ हैं—ज्ञानोदय का प्रकाशन सन् '४६ से और प्रतीक का सन् '४७ से आरम्भ हुआ। ज्ञानोदय ने नए स्वर की रचनाओं को मायता दी पर प्रतीक का सहयोग उससे अधिक सक्रिय रहा।

सन् '४६ में 'कल्पना' का प्रकाशन आरम्भ हुआ। 'कल्पना' ने केवल नयी कविता का ही नहीं, कहानी, नाटक और समालोचना का भी प्रतिनिधित्व किया। भारतभूषण अग्रवाल, नेमिचन्द्र जैन, नरेश मेहता, भवानीप्रसाद मिश्र तथा और भी अनेक साहित्यकारों की आरम्भिक रचनाओं का स्वरूप कल्पना में प्राप्त हो जाता है। कल्पना का जो अत्यधिक महत्वपूर्ण आकषण रहा, वह उसकी पुस्तक समालोचना थी। नयी पुस्तकों की समीक्षा स्वस्थ होने के साथ-साथ उत्साहवर्द्धक भी थी।

सन् '५१ में प्रकाशित 'दूसरा सप्तक' में 'तारसप्तक' का मूल स्वर समाजवाद नहीं अपितु प्रसरित होते हुए व्यक्ति का एक नया रूप दिखाई पड़ता है। तारसप्तक में तो फिर भी कई कवियों में साम्य मिलता है पर 'दूसरा सप्तक' में भवानीप्रसाद मिश्र से लेकर धमवीर भारती तक कहाँ कोई साम्य नहीं मिलता। भवानीप्रसाद मिश्र की कविताओं में जहाँ सामाजिक यथाय की कड़वाहट है (गीतफरोश) वही प्रकृति का सुरम्य रूप ('एक बूद टपकी नम से' और 'सतपुडा के जगल') भी है और वाक्यकथा के आधार पर लिखा गया 'सन्नाटा' भी अपना भ्रमल स्वर लिए है। 'कुन्त मायुर की कविताओं में व्यथ्य भले ही साथक रहा हा पर उनकी कविताएँ अपरिपक्व लगती हैं। हरिनारायण व्यास की कविताएँ 'नेहरू व प्रति' यह प्रमाणित करती हैं कि कवि केवल वशी और बीणा में ही अपना कवित्व साथक नहीं करना, प्रतिक्रियाएँ भी उसके मन में होती हैं। साता कवियों में केवल इनमें ही मधुर भाव चयन के प्रति झुकाव लक्षित होता है। गमशेर ने तो जैसे शब्द को उसकी समूची व्यञ्जना से अभिव्यक्त कर डालना चाहा है। अतियथायवादी धारा की शली का प्रभाव और अपने मन

१ डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी अज्ञेय और आधुनिक रचना की समस्या, पृष्ठ १७ ।

२ डॉ० देवीशंकर अक्षय्यो विवेक के रंग पृष्ठ १४ ।

के मवेना जाल को अभिव्यक्त करने की प्रायुता उभय सिद्धांत पत्नी है। सामाजिक ग्रन्थ वही बहुत सुख है और वही उनके व्यक्तित्व का कारण मानिन भी हो जाता है।

ऐसा महत्ता का काव्य प्रकृति का काव्य अधिक है। यह और स्मृति का काव्य ही अपनी रुमानियत को वे कम नहीं कर पाए हैं। उपम क प्रति उता यह मोह धात्र क युग से मत रहा खाता। समय देवता म यह रुमान कम है और पदवर्णन क धात्र म ही मसार भर क इतिहास और भूगोल क प्रति सामिक अभिव्यक्तियां मिलती हैं—इतिहास नहीं, तन्नास पटता हुआ।

रघुवीर सहाय ने अपने बनाव्य म कहा है कि 'कीर्ति तो यही रही है कि सामाजिक यथाय क प्रति अधिक-से अधिक जागरूक रहा जाए और बर्णनिक तरीके से समाज को समझा जाए।

वर्णनिक तरीके से समझने और जागरूक रहने का ग्रन्थ रघुवीर सहाय की रचनाया म पूरी तरह लागू होना है। 'दूसरा सप्तक' म रघुवीर सहाय अपनी बर्णनिक अभिव्यक्तियां म निश्चल हैं, कविता म उन्होंने अपने का रान दन का प्रयास किया है किन्तु पूर्ण अभिव्यक्ति का इच्छा और उसका विराट स्वप्न जो लघु अनुभूति म समा नहीं पाता—एक सगप प्राप्त करता है। छायावादी प्रभाव म वह छुटकारा नहीं पा सके हैं पर सचत है कि कितनी प्रकार की प्रतिगम भावुकता उनके कव्य को सिंचित न कर दे।

सग्रह की सबसे विशोर और भावुक कविताय धमवीर भारती की हैं जिनम अध्यायुग या कनुप्रिया की आगामी गहराई का आभास नहीं मिलता। 'सप्तक' क भारती म उद्ग के कवियों का सा तरलुम और विस्वागोई की भावना अधिक मिलती है। सुभाष की मृत्यु पर उनके प्रगतिशील विचारों की प्रतीक है किन्तु ग्रन्थ कविताया म वे देवता इन प्रतीका के कर गए हैं कूच, 'वासान अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है' के एवदम विरुद्ध उन्ही कूच कर गए देवताओं की प्रतिष्ठा म लीन लगत हैं।

उपलक्षि की दृष्टि से 'दूसरा सप्तक' पर कोई प्रश्नचिह्न नहीं लगाया जा सकता। तारसप्तक जहां अलग अलग विचारों को प्रस्तुत कर पाया था, वहां उनसे गीतात्मकता, भावुकता और छायावादी शान्तवली का बहिष्कार नहीं कर सका। 'दूसरा सप्तक' का महत्व इसलिए है कि इसकी रचनाए 'तारसप्तक' की रचनाओं से अधिक ईम कर हैं जिनमे काव्य का वास्तविक गुण—उसका हृदयपक्ष प्रधान है। भवानोप्रसाद मिश्र और शकुन्त मायूर की छोड़कर ग्रन्थ पाँच पवि साम्यवाद से प्रेरणा ग्रहण करते हैं पर इनमें (शमभोर को छोड़ कर) तारसप्तक की तरह बुजुर्गा भावों की गुमठी को काट कर गाने का कोई प्रयास नहीं मिलता।

केवल नयी कविता की समीक्षा से सम्बन्धित पत्रिकाया म 'नयी कविता (त्रैमासिक)' का महत्त्वपूर्ण योगदान है जिसका प्रकाशन सन १६ से आरम्भ हुआ। नयी कविता—या वह नय साहित्य—को प्रोत्साहन देने वाली पत्रिकाओं म जो पत्रिका कम और सफल अधिक है सन १२ म प्रकाशित नये पत्ते और सन १५ म प्रकाशित निवप (अद्ध वापिक) का महत्त्वपूर्ण स्थान है। ये तीन नाम सही अर्थों मे नए साहित्य के सवदन से सम्बन्धित है। एवदम ताजा कविता को प्रकाश म लाने, उनकी कविताया की आलोचना प्रस्तुत कर कविता

को एक व्यवस्थित दिशा देने के पीछे इन पत्रिकाओं का अनुपम योगदान रहा है।

'कविता' नाम से सन '५४ में अजितकुमार और देवीशंकर अग्रस्थी के सम्पादन में वप की श्रेष्ठ कविताओं का संयोजन हुआ। नयी और पुरानी, दोनों ही पीढ़ियों को एक साथ प्रस्तुत करने का स्तुत्य प्रयास किया गया। इसमें किसी प्रकार की आलोचना अथवा किसी प्रकार के पक्षपात का प्रश्न ही नहीं उठता, कविता के शुद्ध सवलन होने के कारण बहुत सी ऐसी रचनाएँ जो अप्राप्य थी, सुलभ हो गई। सन '६३ से यह योजना फिर आरम्भ हुई और इस बार अजितकुमार को विश्वनाथ त्रिपाठी का सहयोग मिला।

इन पत्रिकाओं के अतिरिक्त पाटल, अवतिका, अज्ञता और भारती पत्रिकाओं का सहयोग भी पर्याप्त रहा। सन '५८ के आसपास प्रकाशित 'लहर' में विदेशी कविताओं की समकालीन धाराओं पर विचारोत्तेजक लेख निकले। कहानी और कविता दोनों को संतुलित स्थान देने वाली इस पत्रिका में नए कवियों को उपेक्षा नहीं मिली।

दूसरा और तीसरा सप्तक के मध्य की पहली बड़ी सन '५० में प्रकाशित धमवीर भारती की 'ठण्डा लोहा' है। भारती की कविताओं का आरम्भिक कोमल और भावप्रवण रूप ही हम इसमें मिलता है जिसमें दूसरा सप्तक में सवलित कविताएँ भी सम्मिलित हैं।

सन ५४ में अनेय की 'बावरा अहेरी' प्रकाशित हुई। सन् '५५ में दो अत्यन्त महत्वपूर्ण कृतियाँ सामने आई—पहली थी आज के अंधेरे युग को उजाले की कथा के रूप में प्रस्तुत करने वाली भारती की 'अधायुग' और दूसरी थी जगदीश गुप्त की 'नाव के पाँव'। जगदीश गुप्त की कविताओं में पराजित व्यक्ति की हताशा तो है किन्तु उठ खड़े होने का साहस भी है।

सन '५६ में जो कृतियाँ सामने आई उनके महत्व के विषय में कोई विवाद नहीं है। कृतियाँ हैं कुवर नारायण की 'चन्द्रव्यूह' और भवानीप्रसाद मिश्र की 'गीतफरोश'। चन्द्रव्यूह में जीवन की भावनात्मक जटिलता के बीच उसकी विपत्तियों का स्वयं अनुभव करते हुए एक सुस्थिर, गंभीर जीवन-दृष्टि पाने के लिए ईमानदारी के साथ यत्न स्पष्ट हैं और गीतफरोश की सहज अभिव्यक्ति में मुँहफट पर वही-वही नितान्त वैयक्तिक कविताओं में जो ताजगी मिलती है वह अन्यत्र सुलभ नहीं है।

सन '५७ में अज्ञेय की 'इन्द्रधनु रोड़े हुए ये' और प्रभाकर माचवे की 'स्वप्नभंग का प्रकाशन हुआ। प्रकाशन की दृष्टि से सन '५६ सबसे अधिक समृद्ध है। इस वर्ष तीसरा सप्तक के अतिरिक्त जो कृतियाँ उल्लेखनीय हैं उनमें प्रभाकर माचवे का 'अनुक्षण' जगदीश गुप्त का 'सात्यक', भारती का 'सात गीत वप सर्वेश्वर का पहला सकलन काठ की घटिया और अनेय का 'अरी ओ कहरा प्रभामय' हैं।

तीसरा सप्तक के विवेचन से पहले उन महत्वपूर्ण पत्रिकाओं का उल्लेख कर दिया जाए जो सन '६० के बाद से नयी कविता के सबद्धन में हाथ बँटा रही हैं। इनमें सबसे पहले 'माध्यम' (सन ६४ में प्रकाशित) का उल्लेख आवश्यक है। इसके अतिरिक्त अब तक तो नयी कविता का प्रतिनिधित्व करने वाली पत्रिकाएँ इस वेग से प्रकाशित हो रही हैं कि उनके महत्व का अनुमाग लगाना भी कठिन होने लगता है पर इस भीड़ में नए आधारयुक्त, विचार प्रधान और नयी प्रवृत्तियों को स्वर देने वाली पत्रिकाओं में नई धारा, विग्रह वातायन, उत्कृष्ट, अनु-

वाच सना गताग्नी और आघार के नाम विनोय रूप से लिए जा सकते हैं ।

कविता के पटन पर ही पञ्जाब विश्वविद्यालय की ओर सन् ६७ में अभिव्यक्ति का प्रकाशन हुआ है । अभी उसका एक ही अंक प्राप्त है पर नयी कविता को सही प्रतिनिधित्व देने की दृष्टि से उसकी उपयोगिता नहीं की जा सकती ।

तीमरा सप्तक के प्रकाशन तक नयी कविता पूरा रूप से प्रतिष्ठित हो चुकी थी, मत ही कवि अभी तक अपने को किसी वाद के अन्तर्गत बाँधे जाने के लिए प्रस्तुत नहीं था । तीमरा सप्तक की भूमिका में इस कविता को सपादक ने 'नयी कविता' कहा है । वाग्भट्ट में प्रयोगवाच नाम के प्रति इन कवियों का आग्रह बिल्कुल नहीं है । नयी कविता अपनी अभिव्यक्ति प्रयोगवाच और उपलब्धि की दृष्टि से प्रयोगवाचालीन कविता से घागे की स्थिति है । शोभा में ऐतिहासिक दृष्टि में अनिष्ट सम्बन्ध है, साधनाय पर्याप्त अन्तर भी है । प्रयोगवाच कविता में प्रयोग तथा आशय का माँग परम्परा से विद्रोह के रूप में स्वीकार किया जा पर नयी कविता में यह उमकी प्रवृत्ति है । प्रयोगवाच कवि इस सघन में भी अपने मन से द्विविधा को नहीं निकाल पाए थे । मर्यादा और मूल्य के बीच सघन में आज का कवि भी सन्नतिसामीन माँग और द्विविधा से अन्त ही है किन्तु प्रयोगवाच कवि अपने सघन के प्रति निर्दिष्ट नहीं था जबकि आज का कवि अपनी मारी गताग्रा के वाच भी अपने अन्तर्गत के प्रति आस्थावान है ।

प्रयोगवाचालीन विपरीत के वाच्य की बुनियाद ठोस धरती है जिसमें अज्ञेय के वाच्य का पर्याय रंग सिद्धाई पड़ता है पर इनके वाच्य का यथासं अनुभूति के प्रति वाच्य नहीं कर पाया है । नयी कविता को लेकर आधुनिक संवेदना का जो प्रश्न उठाया जाता है उसका उत्तर प्रयोगवाचालीन विपरीत की कविताओं के पास है और संवेदना की यह आधुनिकता किसी सीमा तक बुद्धि के लिए दुर्गम हो गई है कविता में जो सहजता हानी है, उस सहजता के स्तर पर ये कविताएँ पूरी नहीं उतरती ।

शक्ति चौधरी की कविताओं में सहजता भी है और अनुभूति का प्राधान्यता भी । उनकी कविताओं में मुक्त की हवा जमी साक्ष्यी है । कविताओं की अन्तिम पंक्तियाँ किसी प्रौढ़ बुद्धि की प्रतीक हो जाती हैं जबकि आरम्भ में वे अज्ञान के भावधर को अभिव्यक्त करती हैं । आधुनिकता अर्थात् विचारों का अन्तिम आभिव्यक्ति में उनकी कविताएँ हैं ।

अन्त आभिव्यक्ति की कविताएँ आभिव्यक्ति अथवा मध्यवर्गीय समाज की प्रतिनिधि हैं । नया कविता में रंग विविधता कविता नहीं है किन्तु रंग के दा परपरिणत रूप में दर्शाती सिद्धाई पड़ता । अन्त अन्त का अनुभूति में अन्तर्गत वह गण्य है जो अन्तर्गत के अन्तर्गत का अन्तर्गत करता है । नयी कविता में रंग का अन्तिम भी उनी का अन्त अन्त है ।

अन्त आभिव्यक्ति के अन्तर्गत कविता में अन्तर्गत का आभिव्यक्ति की आभिव्यक्ति को अन्तर्गत किया है । अन्तर्गत अन्तर्गत हैं अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत है । अन्तर्गत कविताओं में अन्तर्गत अन्तर्गत है अन्तर्गत आधुनिक समाज का अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत है । अन्तर्गत के अन्तर्गत में अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत है अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत है अन्तर्गत अन्तर्गत है ।

केदारनाथ सिंह की कविताएँ सग्रह की सभी कविताओं से एकदम अलग हैं जिन्हें पढ़ कर ऐसा लगता है कि सदिया से बाद कमरे में रहने वाला कोई व्यक्ति पहली बार सूरज की राशनी को देख रहा हो। केदार की कविताएँ शहर और मशीनों की पचरपचर से अलग गाँव के खुले वातावरण की महफू की कविताएँ हैं जिनमें “रवीन्द्रनाथ और गेटस के स्वर कुछ आधुनिक स्वर, नए—केदार के अपने साँचे में ढले हुए मिलेंगे। एक टक्कापन उनके, प्रकृति के रोमानी से चित्र में मिलेगा।”^१

सप्तक के अंतिम तीन कवि—कुंवर नारायण, विजयदेव नारायण साही और सर्वेश्वर दयाल सबसेना वास्तव में नयी कविता का सही प्रतिनिधित्व करते हैं। इनमें नयी कविता के सभी आयात किसी न किसी रूप में मिल जाते हैं। कुंवरनारायण की कविताएँ अस्तित्व की आस्था से सम्बन्धित हैं। जब हम अस्तित्व की मूलवेदा की भयानकता को समझ लेते हैं उस समय व्यक्ति स्वयं को जीवन की अनिश्चितता और मृत्यु की निश्चितता के मध्य एकात्म अनेका पाता है। अस्तित्व पर ‘क्या’, कैसे और ‘क्या’ के प्रश्नचिह्न कुंवरनारायण की कविता के मूलस्वर हैं।

विजयदेव नारायण साही की कविताओं में नयी पीढ़ी के आक्रोश का परिचय मिलता है। जुष्टा आक्रोश और हर प्रकार की टूटन और घुटन के साथ ही उनकी कविताएँ बुद्धि और मन दोनों के संतुलन को बनाए रखती हैं।

सर्वेश्वर की कविताएँ शहर से गाँव तक के सद्भ को लेकर फँसी हैं। पुराने से अपने को काट कर एक नया अध्याय शुरू करने का आभास सब में मिल जाता है।

दूसरा सप्तक मञ्जेश ने तारसप्तक में प्रतिपादित स्थापनाओं की व्याख्या की है जिसमें काव्य की अभिव्यक्ति की ओर उनका ध्यान अधिक रहा है। जब वे कहते हैं कि प्रयोग का महत्त्व कर्ता के लिए चाहे जितना हो, सत्य की खोज, लगन उनमें चाहे कितनी उत्कट हो, सहृदय के निकट अप्रासंगिक हैं—उस समय उनका बल अभिव्यक्त सत्य पर है। उन्हें इस बात का आभास भी है कि व्यक्ति सत्य की स्थापना करके भी आज के काव्य के सम्बन्ध में उसकी सगति प्रतिपादित नहीं की जा सकती, उनका कहना है—दूसरा सप्तक की भूमिका को इससे आगे जाना चाहिए। दूसरा सप्तक और तीसरा सप्तक के प्रकाशन के मध्य इस काव्यधारा ने एक निश्चित दिशा ग्रहण की है। ‘तीसरा सप्तक’ में काव्य प्रवृत्तियों की स्थापना के स्थान पर उनके मूल्यांकन की समस्या ही प्रधान हो गई है।

(ख) गुजराती नयी कविता ऐतिहासिक क्रम विकास

गुजराती नयी कविता का इतिहास अभी काफी ताजा है। नयी कविता का ग्रथ वह माघीयुगीन कविता के बाद उभरी वह आधुनिक अभिव्यक्ति है जो परम्परागत काव्य रूपों, काव्य विषयों के साथ ही नवीन प्रयोगों और काव्य के नए आयात वाचन में भी विश्वास करती है। गुजराती नयी कविता का स्वरूप बहुरूपी है। मध्यकालीन भक्ति से पूण गीतों, महल और भापडी के सह अस्तित्व तथा अमृत और अतिव्यक्तित्व (सूर्यसिद्धि)

भावसाध सीमा ही उगरी वे अनिशावगाण है त्रिमय म किमी एक की भी उगेगा गी की जा सकती । पर नयी कविता का इतिहास गुजराती म उतना प्राचीन भी नहीं है त्रिमा शिपी नयी कविता का है । गुजराती म गरा कविता का विराग मुग्धा परिवर्तना क माध्यम से हुआ है, त्रिमय म कई प्रतिपात्तानिदर री ।

प्रगत वय की श्रुत कविताया म संज्ञना का प्रयोग सुरेण ज्ञान न 'कविता म पून किया । गयी और पुरानी गारा ही पीड़िया का उतम प्रतिनिधिय किया किमी प्रकार का पयाया उतम गही मितना, पर गत् ४२ ५३, ५४ और ५५ के कविता के मन्तन का स्वर किमी भी भाति किमी विविध परिवर्तन का साध न । करता था । गत् ५६ की 'कविता म उमागरर जागी की मुत्तागी कविता छिन्न भिन्न हू मरिता थी । मी छिन्न भिन्न हू म सामयिक एग्यरीय रामाती और भावुक कविताया म हू कर पत्नी वार धरित धपन परिवर्ण और उतम साग्यम क प्रति मज्ज हुषा पर परिवर्तम गही धयो म दुपरिष्कारम रहा । प्रांग मू कर धापी का ऊपर स गुजर जा गी की प्रयति बहुत शि ता धंधर म रग चुती थी छिन्न भिन्न हान का धानाग उग मिया स उवरते पर हुआ । उग कविता ग जस विषय का एक गप क्षत्र घोन शिया था । (यह कविता उमागरर जोगा क नयान काव्य सकलन मभिज्ञा म सकलिा है)

इसक अनिरितन मुख्य रूप से त्रिम कविताया क स्वर और अभिव्यक्ति म नयापन था—उतम सन् '५७ म 'उभार' म प्रकाशित नतिन रावल की स्मृति' है । विषय की दृष्टि स कविता म नयापन नहीं है तनिन उगरी अभिव्यक्ति और मयेन्ता का उभारने की दक्षिण धनूरी है । धनीन हो चुने क्षण किस प्रकार चुपके स पीछे स धाकर प्रांत मूद सते हैं और विर व्यक्ति कितना उदास हो जाता है । द्रग कविता की विशेषता तो यही है कि गीत की भावु कता क लिए जहा पूरी तरह स धयकाग है यहा उस कुछ एमा रूप द शिया गया है जितास वह एवम उभर कर सामने आ जाती है ।

नतिन रावल की ही एक धय ध्यानाकपित करने वाली कविता सन ५८ के कविलोच म प्रकाशित 'प्रेत का उद्धार' है । महा एक यात स्पष्ट कर देता भावव्यव है । एमा नहीं है कि सन '५६, ५७ और '५८ क अतराल म गही गिनी-चुनी कविताए रची गई हैं अपितु मेरी समझ म य कविताए गुजराती की नयी कविता की विकसनांगिता की प्रमाण है ।

सन् ५९ तक कविता के स्वरूप म विशेष प्रगति हुई, अपितु यह कहना ठीक हागा कि धय तक कविता व्यक्ति की और पूणत उन्मुक्त हो चुकी थी । पर नयी कविता का प्रथम 'यत्रितगत सकलन सुरेण जोगी का उपजाति' है जो सन् ५७ म प्रकाश म प्राया । इस नयी कविता का धारम किस कवि से मानना चाहिए—यह विषय ही पर्याप्त विवादास्पद है । हरिदश्वर भट्ट के स्वप्न प्रयाण को नयी कविता की पृष्ठभूमि तयार करने वाला काव्य रहा जाता रहा और कई प्रह्लाद पारीख की बारी बाहर म ध्यवन अवेलेपन को भविष्य की कुण्ठाओं का मूल मानत है । पर वास्तविकता तो यह है कि न तो स्वप्न प्रयाण धपन मभि जात्य सस्वार स मुक्त हो सका भले ही उससे पहली बार गुजराती साहित्य की रिल्के और ईलियट का परिचय मिला और न ही 'धारी बाहर' के विरहजनित अवेलेपन को हास किसी भी प्रकार धाधुनिर सवेदनाजनित ही कह सकते है ।

'उपजाति' के प्रकाशन के वष ही ('५७ म) नयी कविता को पाठक तक पहुँचाने वाली एक पत्रिका प्रकाशित हुई—कविलोक । उससे पहले 'कुमार' और 'संस्कृति' पत्रिकाएँ म यदावदा नयी कविता के स्वर मिल जाते थे—पर कविलोक में रचनाओं का स्वर आधुनिक ही रहता था । पैम्पलेट क आकार की इस द्वमासिक पत्रिका में नयी कविता की विवेचना पर भी विशेष ध्यान रहता है और प्राय सभी नए कवि जिन्हें प्रकाश में लाने का दाय 'कुमार' का है—कवि लोक के माध्यम से ही लोकप्रिय हुए ।

सन् '५८ म दो सग्रह प्रकाशित हुए, एक निरजन भगत का '३३ काव्य' और दूसरा हसमुख पाठक का 'नमेली साक । निरजन का स्थान गुजराती कविता में बड़ी है जा हिंदी में नरेन्द्र शर्मा और वच्चन का है । एक पीढ़ी पुराने होने पर भी उनकी कविताओं के इस नवीनतम सवलन का स्वर नयी कविता के आधुनिक भाव बोध के बहुत समीप पड़ता है ।

जहाँ तक 'नमेली साक' का सम्बन्ध है, हममुख का काव्य शहरी सन्ध्या के उलभाव से सम्बन्धित है । व्यक्ति की पाषाणी भावनाएँ, प्रकृति का आश्रय पाने के बाद भी किसी प्रकार पिघलने का नाम नहीं लेती हैं । हसमुख की कविताएँ किसी सीमा तक अमूर्त अधिक हैं पर अपनी अमूर्तता के बावजूद उनमें निहित उनका रोमानी स्वर छिपता नहीं ।

सन ५९ म फिर एक आतिशायी पत्रिका का प्रकाशन हुआ । इस बार 'क्षितिज' के प्रकाशन ने कवि लोक का छूटा हुआ काम अपने हाथ में ले लिया (हाल में ही क्षितिज का प्रकाशन बंद हो गया है) । क्षितिज कविता के लिए नए क्षितिजों को सामने लाया । विदेशी कविताओं, रचनाओं के अनुवाद, काव्य से सम्बन्धित पाश्चात्य आलोचकों के लेख सभी को इमन स्थान दिया । 'क्षितिज' के लिए एक बात विशेष रूप से कही जाएगी कि गुजराती की सुरियलिस्टिक और अन्तित्ववादी रचनाओं को जितना प्रोत्साहन इस पत्रिका ने दिया उतना अन्यत्र दिखाई नहीं पड़ता ।

एक बात स्वीकार करनी पड़ेगी कि गुजराती नयी कविता का विकास बहुत ही धीमी गति से हुआ है किसी पत्रिका में दस पाँच रचनाओं के अतिरिक्त—जहाँ तक वैयक्तिक सकलनों का प्रश्न है उनके प्रकाशन की गति सन ६२ तक तो दो वष के अंतराल में एक सग्रह का प्रकाशन हुआ है, इसके बाद तो यह गति और भी मंद हो गई है ।

सन '६० म सुरेश जोशी का दूसरा सग्रह प्रत्यचा प्रकाशित हुआ । प्रत्यचा आधुनिक परिवेश से उत्पन्न जिज्ञासाओं में उदभूत कविताओं का सवलन है । ईश्वर के अस्तित्व को आति मानते हुए भी ईश्वर से मुक्ति न पाने वाला व्यक्ति स्वयं भी जिस आति में रहता है, वह प्रत्यचा में स्पष्ट है । पर इसके अतिरिक्त भी कविताओं का रोमानी (भावुक नहीं) स्वर और फूला पर व्यक्त उनकी अभिव्यक्तियाँ ताजी और अछूती हैं । चार विडम्बना, बिदू, पीरीते सूय अने चंद्र और प्रायना अपने नवीन बिम्बा और आधुनिक भावाभिव्यक्ति के लिए उल्लेखनीय हैं । यहाँ एक बात समझ में नहीं आई कि सग्रह के अंतिम पृष्ठ पर लिखे वाक्य— 'इससे पहले का काव्य सग्रह 'उपजाति' अब से रद्द मानिए' का क्या अर्थ है ?

सन् '६२ म नलिन रावल का सवलन उदगार प्रकाशित हुआ जिसमें उनकी सन '५३ से सन '६२ तक की कविताएँ संकलित हैं जिसकी अधिकांश कविताएँ प्रकृति से सम्बन्धित हैं '५५ की साक पर दो कविताएँ हैं (एक का उल्लेख 'संस्कृति' नाम से पहले हो चुका है) ।

'उद्देश' नाम की कविता अपने प्रतीकात्मक कारण मकलन की समस्याओं की कविताओं में आती है।

सन् '६२ में ही रवि पत्रिका का प्रकाशन आरम्भ हुआ। नए साहित्यिक प्रवृत्तियों के लिए उल्लेखनीय कृतियों का परिचय देना इसका मुख्य उद्देश्य रहा, जिन्होंने नयी कविता की लम्बक लगे वाली विचारधारा को समझ गवने और उगत प्रतिन्यायपूर्ण दृष्टि रखने को एक आधार लिया।

सन् '६३ कविता की दृष्टि से तो तदा अपितु 'प्रथम पत्रिका' का प्रकाशन की दृष्टि के लिए उल्लेखनीय है। नयी कविता और नए साहित्य की आलोचना केवल दोषपूर्ण प्रणाली ही में प्राप्त हुई थी। प्रथम मुख्य रूप से कृतियों की आलोचना पर ही बल देना है, कृतियों के तटस्थ मूल्यांकन द्वारा उनके विषय में एक सही दृष्टिकोण निर्धारित करता है।

सन् ६४ में ज्योतिष जानी की पीठ नी दीवारों प्रकाश में आई। ज्योतिष न नयी कविता के नए रूप को आसार लिया। उनकी कविता व्यक्तिक गुण दुःख की कविता है जो प्रतीकों के आधार पर लड़ी है। सप्रह का नाम है फन की दीवारों शक्ति फेन, पर दीवार तो दीवार है कितनी भी सूक्ष्म या कितनी भी पारदर्शी क्या न हो। और एमी ही अनगिनत दीवारों हर किसी का चारों तरफ घिरी हुई हैं।

सन् ६५ में सामाजिक ठाकुर की 'वही जती पाहण रम्य घोग, शिलीप कोठारी की 'शिल्प और एक पत्रिका 'कृति' का प्रकाशन हुआ।

पुस्तकों के प्रकाशन की दृष्टि से सन् '६६ सबसे महत्वपूर्ण वर्ष है। इस वर्ष कम-से-कम चार महत्व की काव्य-कृतियाँ सामने आईं। इनमें प्रियव्रत मणियार की स्पर्श, हरींद्र दय्य की 'मौन', आदिल मगूरी की 'पगरव' और सुरेश दलाल की 'एकांत' प्रकाशित हुईं। सज्ञा पत्रिका का प्रकाशन वर्ष भी मही है।

सन् '६७ में रघुवीर चौधरी की 'तमसा' प्रकाशित हुई है और सन् ६८ से एक पत्रिका 'कविता' का प्रकाशन भी आरम्भ हुआ है। वार्तिक कविता और मासिक 'कविता' के सम्पादक एक ही हैं पर दोनों के स्वरूप में बहुत अन्तर है।

इन पत्रिकाओं के प्रतिरिक्त नयी कविता के विकास में योग देने वाली अन्य पत्रिकाओं में 'सदर्भ और' 'रे' दोनों ही अत्यधिक महत्वपूर्ण हैं। सदर्भ ने नयी कविता के आधुनिक स्वर को उभारने में मदद की और 'रे' पत्रिका का स्वर प्रतिपद्यवादी अधिक् था। उस अनियतकालिक पत्रिका के माध्यम से (अब वह पत्रिका बन्द हो गई है) जो स्वर उभरे उनका स्वर हिन्दी के अकवितावादी स्वर से बहुत कुछ मिलता है अन्तर यही है कि 'दणित भाडिया और नुचे हुए अंगों की बीभत्सता उसमें नहीं है।

गुजराती में नयी कविता का जो स्वरूप हमें पत्रिकाओं के माध्यम से प्राप्त हुआ है वह उतनी स्पष्टता से व्यक्तित्वगत सकलना में नहीं उभर सका। सकलनों की गति बहुत ही मन्द है।

अपने विकास के इन वर्षों में कविता का स्वरूप काफी बदल गया। विचार और दृष्टि को तो नए आयाम मिले ही, नयी मायताओं और नये प्रतिमानों की स्थापना भी हुई। इससे पहले कविता केवल हृदय की धी, मस्तिष्क से, विचार से उसका विनोय सम्बन्ध

ही था—पर आज की कविता भावुक मन की अभिव्यक्ति मात्र नहीं है। शिल्प के क्षेत्र में हुए परिवर्तन उतने 'मुहफट' तो नहीं है जितने हिन्दी में हैं, पर परम्परित गीत पद्धति के साथ साथ लयबद्ध पर छन्दविहीन, मुक्त छन्दीय रचनाएँ नयी कविता के माध्यम से ही गुजराती को प्राप्त हुई हैं।

सारांश यह कि गुजराती नयी कविता को अभी बहुत सी संभावनाओं का पूरा करना है, अभी उसका विकास हो रहा है, उसके मूल्यांकन का प्रश्न उसके पर्याप्त प्रौढ हो जाना पर होगा।

नयी कविता पर पाश्चात्य कविता का प्रभाव और उसकी धाराएँ

किसी कविता पर किसी अन्य भाषा की कविता का प्रभाव कटने का तात्पर्य यह नहीं है कि कवि अन्य भाषा के काव्य के कथ्य को अपनी भाषा में प्रस्तुत मात्र कर देता है। प्रभाव कोई दृष्टिगत होना वाला भाव नहीं है अपितु कवि के विचारात्मक चिन्तन को प्रेरित करना, उसे एक नयी दृष्टि देना प्रभाव होना है। यह कदापि आवश्यक नहीं है कि किसी से प्रभावित कवि उस काव्य के भाव और शिल्प दोनों को ही यथारूप स्वीकार कर लेगा—या जिससे भी प्रभाव ग्रहण किया जाए उसे पूरा ही स्वीकार किया जाए। नयी कविता के लिए यह बात प्रायः कही जाती रही है कि पश्चिम से उधार ली हुई दृष्टि को भारतीय आवरण दे दिया गया है। बात एक सीमा तक सही है कि अधिक जानने के प्रयास में कवि की अनेक जिज्ञानाओं का पश्चिम में समाधान किया है। यदि आज के भाव बोध का तारतम्य हम वेदांत और ब्रह्मवैश्वानर में नहीं पा सकते, यदि आज के जीवन की गति पश्चिम की तीव्रता लिए हुए है तो पश्चिम से प्रश्न का उत्तर मिल जाना क्या सवथा अनुचित है? प्रभावित होना या प्रभावित करना बड़ी ही नसर्गिक प्रक्रियाएँ हैं।

नयी कविता के आरंभिक चरण पर हम ईलियट, पाउंड, यीट्स और लार्सेस के प्रभाव को स्वीकार करते हैं। समय की दृष्टि से ये तीनों ही साहित्यकार आज के कवि नहीं हैं। हिन्दी साहित्य में जो समय छायावाद का है, अंग्रेजी और अमेरिकी साहित्य में इनका है फिर क्या यह आश्चर्य की बात नहीं है कि समय की दृष्टि से पिछड़े हुए साहित्यकारों का प्रभाव क्यों ग्रहण किया गया है? उत्तर इसका एक ही है कि भारत की बौद्धिक प्रगति आज उस सीमा पर पहुँची है जहाँ ये लोग आज से पतीस चालीस वर्ष पहले थे।

पश्चिम की कविता को अनेक पीढ़ियों के लिए एक नयी सचेतना देने का श्रेय दो अमेरिकियों को था—टी० एम० ईलियट और एजरा पाउंड और एक आयरिश—डब्ल्यू० बी० यीट्स।

पाउंड ऐसे कवि थे जिन्होंने पश्चिम की कविता को एक भव्य ऐतिहासिक कल्पना दी और अपने शब्दों द्वारा उनका बोधोत्तर देकर समय गाना कर दिए। पाउंड के काव्य का कटु स्वर जो ईलियट की आरंभिक कविताओं में और अधिक मुखरित था—उतना महत्वपूर्ण नहीं था, जितना कि भाषा का नया और प्रातिकारी प्रयोग।

ईलियट की प्रसिद्ध कृति वेस्टलैण्ड का प्रकाशन १९२० के आसपास हुआ था जिसने युद्धोत्तर पीढ़ी की हताशा को बहुत अच्छी तरह से अभिव्यक्त किया। अपनी आत्मकथा

Annals of Innocence and Experience की भूमिका में हरबर्ट रीड ने लिखा है कि जो परिवेश वेस्टलड जैसी कविताओं के लिए उत्तरदायी है वह मेरे विचार में युद्धों के मध्य के वर्ष हर एक के द्वारा व्यर्थ ही गँवा दिए जाते हैं। मैं यह जानने का दावा नहीं करना चाहता कि इन वर्षों को कैसे स्वीकारात्मक बनाया जा सकता है। हमारे विरुद्ध जो शक्तियाँ हैं वे मानवीय न होकर राक्षसी हैं—आर्थिक परिवर्तन की अभी शक्तियाँ, विश्वास और तब की सुरक्षा हमें छोड़ गई है।¹

वेस्टलड केवल असहायवस्था के नकारात्मक शय को ही अभिव्यक्त नहीं करता अपितु ठोस विश्वास न सही ऐसे विश्वास की अनिवायता को स्वीकार करता है जो इस उल्टा पोह से छुटकारा पाने के लिए किसी आध्यात्मिक शक्ति का माध्यम स्वीकारता है। वसे एश वेडनस्टेड में ईलियट में एक स्पष्ट ईसाई दृष्टिकोण प्राप्त होता है। व्यक्तिगत त्रास ने ईलियट को चर्च की ओर उन्मुख किया और एश वेडनस्टेड की रचनाएँ उनकी आरम्भिक रचनाओं की भाँति हमारे समय के सामाजिक बिलखन का नहीं अपितु व्यक्तिगत दृष्टिकोण का आलेखन करती हैं।

अमरीकी मानवतावादियों के दार्शनिक विचारों पर अपने एक निबंध में उन्होंने स्पष्ट किया है कि धार्मिक विश्वास की बौद्धिक स्वीकृति व्यक्ति की इच्छा शक्ति के अनुरूप अपने को ढाल लेने की प्रवृत्ति और भावनाओं और संवेदनाओं से पहले आती है और एश वेडनस्टेड की आणिक रूप में अन्तरात्मा की उसी धीमे और पीड़ामय शुद्धता का प्रमाण माना जा सकता है। 'फोर क्वारटेट्स' उनकी लम्बी कविताओं का नवीनतम सङ्कलन है जिसमें समय के आयाम में या मनुष्य के इतिहास का सम्बंधित ईश्वर की इच्छा में परिणत होने से सम्बंधित दार्शनिक साधना का आभास मिलता है। इन कविताओं में व्यक्तिगत स्मृतियों और व्यक्तिगत जीवन के तनावपूर्ण या ऊँचे क्षणों पर ध्यान का महत्त्व स्थापित किया गया है।²

अनेक के कार्य का क्रमिक विकास ईलियट के काव्य के अनुरूप ही हुआ है अन्तर केवल इतना है कि ईलियट अंत में धार्मिक अधिक हाँ गए हैं जबकि अज्ञेय के काव्य में

1 Herbert Read Annals of Innocence and Experience preface—'I consider that no man's years between the wars as largely futile spent unprofitably by me and all my kind I do not pretend to know how we could have made them more positive, the forces against us were not human but satanic—blind forces of economic drift, with the walls of faith and reasons turning to air behind us'

2 In one of his essays on the philosophy of American humanists he has explained that the intellectual acceptance of a religious faith must for a man of his own temperament precede the adjustment of the will the emotions and the sensibility to their faith —20th Cent English Literature A C Ward

धार्मिकता का नही आस्तिकता का समावेश है। ईलियट के काव्य का विकास प्रुफाक एण्ड अन्तर आजर्वेशस' के हलने 'यम्य से आरम्भ होकर अनेक नकारात्मक रूप और आध्यात्मिक पढावो से होता हुआ 'फार क्वारटेटस की दाशनिक गहराई प्राप्त करता है। इस विकास म परिवेश और अनुभवा की विविधता का महत्त्वपूर्ण दाय रहा है।

उनकी 'वेस्टलड', 'हालोमैन' और ऐश वडनस्टडे' विश्वास और स्थिरता का ऋमिक विकास हैं। उनके पहले दो नाटक 'टि'रॉरु' और 'मरडर इन दि कयेड्डल नाटकीय ऐतिहासिकता और सामाजिक पष्ठभूमि मे उनकी धार्मिक निष्ठा का परिचय देत ह।

उनकी विद्वत्ता ससार के साहित्यो के गहरे और विशद ज्ञान से स्पष्ट होती है जिसने उनके परम्परा ज्ञान को और अधिक सुदढ किया है। ग्रीक, लटिन, इटेलियन फ्रेंच और जमन साहित्य उनके लिए अश्रेजी साहित्य जसे ही सुलभ ह और मस्त्रुति की आरम्भिक शिक्षा न पूर्वी दाशनिक विचार को समभन म उनकी मदद की। अपन स्वाभाविक भुक्कान के कारण दति मोफोक्नीज और वजिल उनके लिए शेक्सपियर और ड्राइडन के समान ही महत्त्वपूर्ण हैं।

अपनी 'आपटर स्ट्रेंज गॉडस' पुस्तक मे उ'हाने कहा, 'परम्परा ही अपने आपम काफी नही है। इसकी भली भाति आलोचना की जानी चाहिए और कट्टरता से उसका निरीक्षण करके उस सामयिक बनाना चाहिए। परम्परा के सभी रक्षक केवल पुराणपथी है। जो पुराणपथी और स्थायी मे अतर नही कर सकते, वे स्थायी और अस्थायी तथा आवश्यक और आकस्मिक मे भी अन्तर नही कर सकते।"¹

वेस्टलड को प्राय २०वी शती के मोह भग और असतोप का प्रतिबिम्ब माना जाता है, जो इसमे है। अत सावभौमिक कविता के रूप मे इसकी सफलता ने इसका अनेक भाषाओ म अनुवाद करवाया और अय कवियो के कृतित्व पर इमका प्रभाव भी पडा।

वेस्टलण्ड केवल निरागा का प्रतिबिम्ब मात्र नही है अपितु आध्यात्मिक धक्कान का एक चित्र है। आत्मा धकी है और अपने सलीपन म पुन निर्मित होन के लिए प्रतीक्षित है। ईसाई रहस्य का यह स्वरूप ऐश वेडनस्टडे म विकसित किया गया है।

ईलियट ने वेस्टलड म जो काय किया था एजरा पाउण्ड ने उससे नही अधिक विस्तत आधार को अपनाया। पाउण्ड की कविता बाह्य 'ससार से अधिक सम्बन्धित है, आतरिक से नही। पाउण्ड व कवि है जि होने १९१० म भी १८९० की परम्पराओ का जीवित रखा था, जो कला और सौन्दर्य के लिए जीवित रहे और समय की यावसायिक वृत्ति और महान

-
- 1 "Tradition by itself is not enough, it must be perpetually criticised and brought up to-date under the supervision of what I call orthodoxy Most defenders of tradition are mere conservatives, unable to distinguish between the permanent and the conservatives unable to distinguish between the permanent and temporary, the essential and the accidental —After strange Gods TS Eliot,— as quoted in Contemporary English Poetry Anthony Thwaite, p 52

परम्परा का वे जीण होने से हार गए।

अप्रेत 'डिस्ट्रिस्ट्स' के विचारा स, जो परम्परा का मान्य कृत य और समाज म छोटे कृषक समाज क लौटन का सपना देगा करत य पाउण्ड क विचार बढ़ा साम्य रगत है। पाउण्ड का परम्परा क बारे म विचार भौगोलिक और ऐतिहासिक विस्तन कृत क बावजूद अत्यन्त सूक्ष्म और चुना हुआ है। अत म यही सिद्धय निकलता है कि यत् समस्त मानव इतिहास के लिए चुना हुआ उत्तर है। नबिन उस अय म कयोग प्राणुतिर महावाक्य ही नहीं अपितु कवित्वक पहुँच क प्रति घुणा होते हुए भी पाउण्ड की यत् ण अय म बौद्धिक आत्मकथा है। कण्टो के बारे म कोई अतिम नियम पाउण्ड क प्रति सिद्धय देना होगा और सत्य तथा अम के प्रति नियम देना होगा। केवल यही कहा जा सकता है कि कण्टो अत्यन्त महत्वाकांक्षी, अत्यन्त प्रतिभामय अत्यन्त उलझी हुई शक्ति है। पर साथ ही नए कवियों को उससे लाभदायक शैली प्राप्त होती है।

कण्टो अभी तक की सबसे लम्बी अंग्रेजी कविता है और पाउण्ड न दसम यूनीफिक्शन का लक्ष्य प्राप्त कर लिया है।

योत्स की महानता म कोई सदेह नहीं है उनके काव्य म परम्परा पर्याप्त मुखरित रूप म अभिव्यक्त हुई है। उनकी अधिकांश कविताया का मुख्य भाव यह है कि इतिहास भाग्य पर निर्भर है और उसकी प्रकृति अपने को दोहराने की है, जिसम अभिनताया की भाँति हम अपनी दुःखदायी या सुखदायी भूमिका निभाती है। जीवन क प्रति योत्स का दृष्टिकोण भावुक है। उनकी दृष्टि म मृत्यु दूसरे जीवन के लिए एक माग है वह जीवन जो दुःख तापनी पान से परिपूर्ण है पर फिर लौट लौटकर अपने इसी जीवन का प्राप्त करते हैं। शरीर क भौतिक जीवन के प्रति हमारा मोह वसा ही है जसा कि नेत्रहीन दूसरे नेत्रहीन का माग दिलाता है, अर्थात् इस ससार मे हमारा अस्तित्व एक खेल के अतिरिक्त कुछ और नहीं है जिसम हम एक शोषचारिक मुखौटा ओढ़े रहते है किसी गुप्त अतिमानवीय सत्य के प्रतीकात्मक अंग की अभिव्यक्ति करत हैं और दुःख की व्यथा व ससार के अज्ञान से रक्षा करत हैं।

योत्स के विषय म यह साधारणत कहा जाता है कि कवि और मानव के रूप म उनम दया का अभाव था और प्रथम विश्वयुद्ध की कविता का पसिय सफरिग की कविता कहने से उनकी कठोरता ही स्पष्ट होती है। मानव अनुभूति का जो रूप कोई सशक्त और कलात्मक रूप नहीं ग्रहण करता, योत्स न उसकी उपेक्षा की और इस प्रकार की अनेक मानवीय अनुभूतियाँ है जहाँ वस्तुओं को अच्छे आकार म ढालने का उनका सुभाव निरधक लगता है। फिर भी यह अर्थ उठ जाता है कि कवि के रूप म उनकी महानता उनकी प्रकृति पर नहीं अपितु उनके विचारा पर निर्भर करती है। अपने समय क यथित लोग के प्रति, जिनके पास कोई शक्ती नहीं थी उनके मन म सहानुभूति नहीं थी। अपने समय के कटु और आक्रामक आयरलण्ड म वह आयरलण्ड जो यादवाया हत्यारा, अतिवादिया विद्रोह और गृहयुद्ध का आयरलण्ड था योत्स न अपना रुमानी भावनाया को नहीं छोडा। उसस विध्वंस के लिए उनक मन म घणा थी और यह घणा मडिटिंगस इन टाइम आफ सिविल वार' की कविताया म बहुत ही अच्छी तरह से अभिव्यक्त हुई है।

यत् कहा जा सकता है कि योत्स का अपना स्वभाव मानवतापूर्ण और मज्जन्ततापूर्ण

या यदि वह अमृत मानवतावादी उत्साह या प्रगतिशील भावनाओं के सामने झुक जाए पर कविता में अपने प्राकृतिक स्वभाव के विरुद्ध सौंदर्य के प्रति अपनी रुचि को कोई महानो वाला मुहौटा उठाने पहना दिया है। एक अर्थ में यीट्स, ऐसा लगता है कि आकस्मिक घटनाओं के क्रम से गुजरे हैं और इस शरीर के सबसे सौभाग्यशाली कवियों में से हैं। अनुभूति और रामानी प्रेम जाग्रत करने की यीट्स में अपूर्व क्षमता थी। महान रोमांटिकस में यीट्स अतिम अर्थ पर कीटस और गली से अधिक आयु होने के कारण, बड़स्वय से अधिक रुचिकर, उलझे हुए और भावनापूर्ण होने के कारण यीट्स की रचनाओं में शैली के प्रति जा सतत, स्थिर और मानवतापूर्ण सजगता मिलती है वह अर्थ नहीं मिलती।

डी० एच० लारेंस

विलियम ब्लैक पर एक प्रसिद्ध उद्धरण में सेम्युएल पामर ने उन्हें 'मुन्वीटाहीन' कवि कहा है। लारेंस को भी मुन्वीटाहीन कवि कहा जा सकता है। प्रायः सभी कवि किसी न किसी रूप में प्रच्छन्न रहते हैं कहीं एकाध पंक्तियों में या एक कविता में वे स्वाभाविक हा जाते हैं।

लारेंस की आरंभिक कविताएँ आत्मकथात्मक हैं और उसी शैली की हैं जो बीसवीं शती के दूसरे दशक में लोकप्रिय थी—प्रकृति की सक्षिप्त कविताएँ हैं, तुकान्त पद हैं जिन्हें लारेंस ने हार्डी और बड़स्वय से ग्रहण किया था। कविता को लारेंस ने बड़ी स्थूलता से प्रयुक्त किया है और इन कविताओं की जो अनुभूति है वह उनकी आरंभिक कहानियों और उपन्यासों में सफलता से प्रयुक्त हुई है। अपनी 'ब्लैकटेड पोयम्स' की भूमिका में उन्होंने लिखा है कि ये कविताएँ वह कहने का प्रयास करती हैं जिसे कहने में किसी व्यक्ति को बीस वर्ष लग जाते हैं।¹

अपनी कर्मियों के बावजूद ये कविताएँ रुचिपूर्ण हैं। इनमें लारेंस की कविताओं की विशेषताएँ मिल जाती हैं। पहली है कि उनमें एक प्रकार की निरीक्षण की सशक्त ईमानदारी है दूसरी धार्मिक वृत्ति है। ब्लैकमूर के अनुसार 'लारेंस एक धार्मिक कवि हैं और उनका वाक्य जीवन की पवित्र पहचान को घोषित करने का प्रयास है।² तीसरी विशेषता कोमलता और भक्ति का सम्मिश्रण है।

लारेंस ने लिखा है कि उनकी कविताएँ इतनी वैयक्तिक हैं कि वे भावनात्मक और आंतरिक जीवन की कथा बन जाती हैं। वास्तव में अपनी आत्मकथात्मक कविता से मुक्त होने का वाद ही उनमें प्रौढ़ता आई थी। उनकी आत्मकथात्मक कविताओं का अंतिम चरण

1 'These poems were struggling to say something which it takes a man twenty years to be able to say'—Collected poems of D H Lawrence—Introduction, p 36

2 'Lawrence is a religious poet and his poetry is an attempt to declare and rehearse symbolically his plans of recognition of the substance of life'—Blackmur, p 297

जहाँ लारेंस की भावुकता कम होती प्रतीत होती है उनकी प्रसिद्ध *sequence look we have come through* में प्राप्त होगा है जहाँ विघाहित युगन क मनाब-तानिक सम्बन्ध क विषय में लारेंस ने कहा—'प्रेम और घृणा का यह प्रेम धनता जाता है जब तब यह सिंगी अन्तिम निणय पर नही पहुँचता'।¹

विज्ञान की इस सीमा पर लारेंस ने काव्य की परम्परागत लय की उपयोग करनी आरम्भ कर दी थी। वह यह सोचने लगे थे कि अग्रजी कविता उनकी काव्यात्मक अभिव्यक्ति में बाधक होने लगी है। अभिव्यक्ति के नए प्रयोग की गति में छत्ता में मुक्तता का स्थान प्राप्त हुआ। मुक्त लय की ओर झुकाव उन्हें पाठक और एमी लावल जमी विम्बवाणी धनी से प्राप्त हुआ जिनसे उनका अस्वाधी सम्बन्ध भी रहा। वाल्ट व्हिटमन की इस झुकाव में सहायक रहे। इनके अतिरिक्त वही भीतर उन पर विंग जन्म की काव्यात्मक गत्य में कविता काइविल का बहुत प्रभाव था। लारेंस की प्रतिभा विम्बवाणी या विन्नी भी साहित्यिक प्रवृत्ति में कुछ जान के लिए बहुत महान थी। विन्नु इससे लारेंस ने निश्चय ही बहुत कुछ सीखा। इन्होंने लारेंस को जाजियन कविता की परम्परा से पलायन करने में मत्त की। लारेंस ने लिखा कि जीवन एक महान वास्तविकता है और सही जीवन-यापन हम जीवन की विभिन्नता और स्वयं के आनन्द से भर देता है।

उनकी कविताएँ जीवन के इसी वैविध्य से सामीप्य की अनुभूति का चित्रण करती हैं। यहाँ वे रोमांटिक कवियों के काय को ही आगे बढ़ा रहे थे। रोमांटिक कवियों ने पशु-जगत की ओर प्रवृत्ति में मोन तत्वों की अवहेलना की थी। उनकी कविता प्रकृति के जीवन और लडस्केप की शान्ति में अन्तर नहीं करती थी। लारेंस का तथ्य एक सम्पूर्ण प्रकृति-काव्य की रचना करना था जिसमें पक्षी, पशु, मछलिया यहाँ तक कि कीड़े-मकौड़े और वनस्पति जगत भी सम्मिलित था। ब्लकमूर को लारेंस से यह विचारित रही कि उनमें अन्तिम दृष्टि (*ultimate vision*) और तपस्वी की अन्त दृष्टि नहीं थी। पर लारेंस तपस्वी नहीं थे, कवि थे और कवि का काय अन्त दृष्टि का सम्प्रेषण नहीं अपितु अपनी अनुभूति और अपने युग की सम्बेदना को कलात्मक अभिव्यक्ति देना है।

जीवन के अन्तिम दिना में लिखी गई लारेंस की रचनाओं में विशेष प्रकार की ताजगी और प्रत्यक्षता (*directness*) है। इन कविताओं में एक बुद्धिमान और विनोदप्रिय व्यक्ति की आवाज सुनाई देती है, पूरा मोह भग के बाद भी जा सनकी नहीं है एक व्यक्ति जो जीवन से प्यार करता है—और सभ्यता के बड़े भ्रम द्वारा उस विगडता हुआ दखने पर उदास और टूट हो जाता है। इन कविताओं में से कुछ जो उन्होंने जीवन के एकदम गेप भाग में लिखी थी उस तपस्वी की उक्तियाँ क समाज हैं जिसके मामले ईश्वर और मृत्यु का गौरवमय रूप स्पष्ट है। इन समस्त कविताओं से एक ऐसा व्यक्ति का चित्र उभरता है जो बड़ी सहजता से व्यक्ति के विषय में अपने विचारों का प्रकट करता है।

1 'The conflict of love and hate goes till it reaches some sort of conclusion they transcend into some condition of blessedness' —
DH Lawrence, 20th Cent View series Mark Spilk p 133

जीवन के अन्तिम महीना में लिखी गई कविताओं में जीवन के उलभाव के स्थान पर ईश्वर और मृत्यु के विषय में चिन्तन प्राप्त होता है। उस समय के ग्रीक लोगों के धारे में बहुत सोचा करते थे, क्याकि ग्रीक कवियों को ईश्वर अथवा ईश्वरों के विषय में उलभाव नहीं थे। कहीं कहीं लारेंस ने ईश्वर को प्रकृति के पीछे की सज्जनात्मक शक्ति माना है।

उनके काल में तात्कालिक क्षण की धड़कन निश्चित रूप से प्राप्त होती है। उनके अनुसार 'कविता सितारा या मोती नहीं है अपितु वह Plasm की भाँति तात्कालिक है।' इस प्रकार की अनुभूति को कोमलता, प्रतिभा और सम्पूर्ण ईमानदारी से सम्प्रेषित करना उनका लक्ष्य था और बहुत से अस्पष्ट और कई अन्तः सफल प्रयत्नों के बाद अपनी 'साप' (snake) और बादाम के फूल' (Almond Blossom) जैसी कविताओं में यह लक्ष्य उन्होंने प्राप्त कर लिया।

समसामयिक अग्रणी कविता

विक्टोरियन युग की एक विशेषता १९वीं शती की आध्यात्मिक और समसामयिक हर प्रकार की वक्तव्या को स्थायित्व प्रदान करना था। स्वयं अपने को ये एक ऐसे मकान का निवासी मानते थे जिसकी नींव कभी नहीं हिल सकती। घर, सविधान, साम्राज्य और ईसाई धर्म—सबको किसी-न किसी रूप में अन्तिम परिणति के रूप में स्वीकार कर लिया गया था और यह मुझसे तक की अनुमति नहीं थी कि प्रगति के दौरान इन सस्याओं में किसी प्रकार का परिवर्तन आ सकता है या ये समाप्त भी हो सकती हैं।

२०वीं शती के लेखकों ने सस्याओं के स्थायित्व के विक्टोरियन विचार को विस्थापित कर दिया था। एच० जी० वेल्स ने वस्तुओं के प्रवाह (फ्लो ऑफ थिंग्स) की बात की और एक अर्थ म्यान पर लिखा कि लोगों का एक समूह उस भाव से प्रस्त है जो मीन-हाइल से स्पष्ट होता है। आगे वे कहते हैं कि—'लोग जीवन को जिस दृष्टि से देखते हैं उसमें विश्व एक घर नहीं अपितु घर के लिए जगह मात्र रह गया है, जहाँ हम अस्थायी रूप में रह रहे हैं वहाँ पूरी तरह रहने में अभी असमर्थ हैं'। वे हमारे ससार को सभ्यता का पूर्वाभास मात्र मानते हैं।^१

1 "A poetry that is neither star nor pearl but instantaneous like plasm"—
Phoenix—The Posthumous Papers of D H Lawrence p 22

2 'H G Wells spoke of the flow of things and elsewhere described a company of people as haunted by the idea that embodies itself in the word meanwhile. He goes on in the measure in which one saw life plainly the world ceased to be a home and become a mere site of a home on which we camped unable as yet to live fully and completely. Later he speaks of all this world of ours being no more than the prelude to a real civilization"—20th Cent,
English literature A C ward p 3

दाना विश्वयुद्ध के बीच के वर्षों में एक गद्यव्यापी अन्तर परत चुका था और कुछ क्षेत्रों में रूप और गली का स्पष्ट विरोध होना लगा था। गन '10 के स्वीकृत उपयोग और नाटक में साहित्यिक शक्तियों को अस्वीकृत कर दिया और अकला (anti art) ने कला का स्थान ग्रहण कर लिया। इस में के पीछे उद्दाम रचनाओं को किसी प्रकार की योजना अथवा सुरक्षा की आवश्यकता नहीं थी—प्रगति हर तरफ स्पष्ट दिखाई पड़ रही थी।

प्रथम महायुद्ध के दौरान जिस कविता का विकास हुआ वह कविता माध्याम जनता के मध्य अत्यधिक लोकप्रिय सिद्ध हुई। यद्यपि १९२२ के आनपास अवागम्य आलोचना और उनके विपरीत में १९१४-१८ की जाजियन कविता का नकारन का पता सा चल पड़ा था फिर भी स्पष्टरूप की कविताओं का सफल पर्याप्त लोकप्रिय था।

योरप का दस्य जैसे-जैसे अधनारमय होना गया और दूरता हत्या दवाव राज की बात हो गए केवल राजनीतिक भाषण और प्रचार मात्र में ही नहीं अपितु कलात्मक प्रधान और सजनात्मक साहित्य में भी विरोध का स्वर प्रबल होता गया। नयी पीढ़ी का विश्वास इस बात में था कि स्वतंत्रता सत्य और आदर के बिना कोई भी कला काम नहीं कर सकती वह केवल राजनीति के प्रचार का साधन मात्र हो जाती है। रूस डटनी और जर्मनी जैसे देशों में तो कलाकारों को ये निर्देश दिए गए थे कि राज्य के लिए ही उनकी कला का प्रयोग होगा। युवा पीढ़ी को राजनीति उसी प्रकार दाय में मिलने लगी थी जिससे उनके पूर्वजों को पम दाय में मिलता था।

उनसे पहले की पीढ़ी 'कला कला के लिए' सिद्धांत को स्वीकार करती थी और उसके त्याग (renunciation) ने साहित्य मानी जानी वाली कृतियों के साथ कोई अत्याप नहीं किया क्योंकि हास्य व्यंग्य शक्ति और निष्पक्ष की स्वाधीनता पर उनका पूरा अधिकार था। पर '३० के कई कल्पनाशील लेखकों में समाज-सेवा का एक झूठा भाव था और उन्होंने अमित अवस्था में अपनी सजनात्मक शक्ति को दबाकर समय के लिए लिखना आरम्भ किया जा इसी धारणाओं पर आधारित था जो प्रमाणहीन थी और किसी भी प्रमाण (evidence) से सहायता नहीं पा सकती थी।

समूह के लिए लिखने वाले लेखक जो कविता को फिर से लोकप्रिय बनाने के लिए उसे सरलतम बनाने के प्रयास में लगे थे ऐसी उलझी हुई बौद्धिक भाषा का प्रयोग कर रहे थे जो आम जनता के भावा को छू सकने में असमर्थ थी। व यह मानते थे कि समाज की आवश्यकताओं के लिए कलाकार को अपनी व्यक्तिगतता भुला देनी चाहिए। ई० एम० फास्टर ने लिखा है—

'पलायन के दो मुख्य कारण हैं। हम अपनी मोनारा में लौट जाते हैं क्योंकि हम भयभीत हैं पलायन का एक और कारण है—उपताहट, निराशा और उत्तेजना—भीड़ और समाज के प्रति विश्व के प्रति और इस धारणा के प्रति कि अकेले व्यक्ति का एकान्त उस भीड़ से प्राप्त होने वाला कुछ से कुछ अधिक सूक्ष्म 'कुछ प्रदान करता है समाज स्वार्थी है और अपनी सीमा तक एकांत में स्वयं को अभिव्यक्त करने वाला मानव के प्रति द्रोह करता है। समाज के प्रति कड़ी गई हर हानि को देखते हुए समाज इस स्थिति में नहीं है

कि किसी नैतिक आंदोलन को आरम्भ करे। हम पृथ्वी पर इसलिए नहीं हैं कि अपनी रक्षा करें या समाज की रक्षा करें, अपितु हम यहाँ दोना की रक्षा करने के लिए हैं।¹

ब्रिटन के लोगो ने दूसरे विश्वयुद्ध को दृढ़ता और सहिष्णुता से भेला जिससे १९१४ की भावना का दोहराव नहीं था। दूसरे विश्वयुद्ध न कोई स्पष्ट झुक नहीं दिया और न ही कोई सिम्फ़ेड ससन या विल्फ़ेड आवन ही। १९१४-१८ में सैनिका के गीता की वाद सी आ गई थी जो उत्साहवद्धक भी थी पर १९३९-४५ तक जिस काव्य की रचना हुई उसका क्षेत्र बहुत सीमित था।

इन दो युद्धों के मध्य सारेन कीर्त्तगाद की रचनाआ को, अमेरिकन अनुवादो के माध्यम ने, एक पाठक-वग मिल चुका था। इनके साथ ही रिल्के का आत्मकथात्मक गद्य और कविताएँ तथा फ्रांज काफ़्का के उपन्यास भी लोकप्रिय हो चले थे जिन्होंने अंग्रेजी के कुछ लेखकों को मस्तिष्क की उस चेतना की ओर आकृष्ट किया जो आध्यात्मिक कठोरता या मानसिक अस्वस्थता का प्रतीक मानी जाने लगी थी। इनसे पहले की किसी भी पीढ़ी ने मानसिक और आध्यात्मिक ऊटपोह को इतना महत्व नहीं दिया था जिससे यह बात जड़ पवडती गई कि प्रायः सभी स्त्री पुरुष रोगी है और यह ससार एक विशाल चिकित्सालय है और अनामायता भी सामा यता है।

समसामयिक साहित्य निश्चित रूप से अपने युग के मानसिक और नैतिक वातावरण से प्रभावित रहता है और आज के युग में तो यह और भी निश्चित हो गया है क्योंकि आज शिक्षा गिने-चुने लोगो तक सीमित न होकर सबसुलभ है।

मन ४० और '५० के युवा कवियों को बिना कारण विद्रोही सिद्ध कर दिया गया था और जब सरकारी अणु संस्थाना के सामने 'यू स्टेट्समन' ने आणविक खतरे से रक्षा के लिए, और वमा का धन बरने के लिए एक भाच का आयोजन किया, भले ही जनता को इससे अनुविचारें हूँ, तब सारे ही राष्ट्र की इसस सहानुभूति थी। इन जुलूसों में बीटनिक युवकों

1 "There are two chief reasons for escapism. We may retire to our towers because we are afraid. But there is another motive for retreat. Boredom, disgust, indignation against the herd, the community and the world, the conviction that sometimes comes to the solitary individual that his solitude gives him something finer and greater than he gets when he merges in the multitude, the community is selfish and to further its own efficiency, is a traitor to the side of human nature which expresses self a solitude. Considering all the harm the community does to-day it is in no position to start a moral slanging match we are here on earth not to save ourselves and not to save the community, but to try to save the both —

और युवतियाँ की उपस्थिति सजायका के लिए ग्लानि का विषय हो गई क्योंकि Ribald निराश्रयता के लिए बीजनिर्गम उपहास का पात्र था।

बीटनिका की सामयिक पृष्ठभूमि में उपरोक्त नहीं का जा सकती चाहे इंग्लैण्ड में बीटनिक १६६६ में ध्यान आँचन वाल कलिफोर्निया के बीटनिका के प्रतिरूप मान है। अमेरिका के बीटनिक बहा के समाज को लाशलाज समझने के और उससे किंगी प्रचार का बोध सम्बन्ध रखने का प्रस्तुत नहीं थे। समाज की प्रतिष्ठित परम्पराओं और मान्यताओं का अस्वीकार करके नगीली शीपथिया और अस्वस्थ यौन सम्बन्धों में अपने को भुलाए हुए थे और गृहीत अवाचारों का तरह रहने में विश्वास करते थे।

अमेरिका के बीटनिक (Goliards) 'मध्ययुगीन धूमन वाले विद्वानों के श्राधुनिक प्रतिरूप हैं जिन्हें व्यक्तिक स्वच्छता की ओर चिन्ता करने का अवकाश नहीं है। उनके प्रति सहानुभूति जिन्हें नहीं है, उनके लिए ये सामाजिक कीड़े (Parasites) हैं क्योंकि एताने-यौन और पहनने के जो भी उल्टा सीधा मिले उस स्वीकार कर लने और सड़क पर हिचहाइकिंग करते समय अगूठा दिखाकर लिफ्ट देने की आशय से उन्हें समाज की घृणा का पात्र बना दिया। मध्यकालीन लोगो की तरह उन्होंने ईश्वर के नाम पर भीटा नहीं माँगी और ईसाइयत से भागकर बौद्ध धर्म के जन सम्प्रदाय में शरण ली।

बौद्धिक बलि और किंगारों की अर्थ चोकरान वाली बातों का मनोविश्लेषण शास्त्रियों ने उदाहर किया है।

बीसवीं शताब्दी के छोटे दसक में कई ऐसे कवि हुए जिनकी रचनाओं का बहुत स्वागत हुआ। इनमें से अनेक कवियों ने ऐसी रचनाएँ कीं, जिन्हें सच्ची या वास्तविक कविता कहा जा सकता है। ये जाजियन कवि साहित्य में वही भाग दे रहे थे जो दस वर्ष पहले की कविता से प्राप्त हुआ था। अतः इन कवियों को रूपाकार या कथ्य में कुछ नया कहने की आवश्यकता नहीं थी। फिर भी कुछ कवि परम्पराविराधी होत हैं और परम्परा को एसी दृष्टि से देखते हैं जो विचार और विम्ब के क्षण को अर्थ प्रदान करती है और सीमारहित विस्तार प्रदान करती हैं। कविता में एक अस्पष्टता (Incomprehensibility) रहती है पर यह समावना कम ही है कि प्रथम श्रेणी का कवि इस बलि की उपशान्त करता हो या इसके गुण का महत्त्व में समझता है। यह विवेकता महान कविता की सरलतम कविताओं में प्राप्त हो जाती है—यह भन्ने ही सदा के लिए न रहे फिर भी इसके कारण एक मानसिक वेदना अवश्य उत्पन्न हो गयी है। जाजियन कविता की सबसे बड़ी कमजोरी है कि यह स्पष्ट तथ्यों के अनिश्चित और कुछ नहीं सुझा पाती है। अनुभूति को व्यापक बनाने में यह कविता अक्षम है।

नयी समय मुक्त छन्द को समझने प्राप्त होने लगा था। जब छन्द का ध्यान एतानिश्चित लयात्मक प्रवाह के तंत्र मुक्त छन्द प्रभावगान्ता हो जाना है पर इससे जो शिकायत है वह मुक्त छन्द और गद्य में अंतर का है। इसका उपचार केवल एक है कि मुक्त छन्द को गाने से मुक्त जाए जब तक यह पहचान न हो जाए कि जो कुछ पढ़ा जा रहा है वह गद्य नहीं है। अच्छी लिखी गई मुक्त छन्द की कविता के सामने बहुत सी छन्दमय रचनाएँ केवल एक अक्षर मात्र लगती हैं।

सन् १९१४ में ही इंग्लैण्ड और अमेरिका के कविता ने इसका प्रयोग आरम्भ कर दिए

य।य कवि स्वयं को इम्बिवादी (Imagist) कहते थे। 'अमृतन का इहोने विरोध किया और शब्दा का कम से कम उपयोग करने को लक्ष्य बनाया और आलंकारिक प्रयोग को कम-से-कम कर दिया। उनका लक्ष्य ऐसी कविता की रचना करना था जिसकी बाह्य रेखाएँ तीक्ष्ण हों जिनका रूप संक्षिप्त हो और जिनमें किसी मूर्ति के समान तराशी हुई समानता हो।

केवल प्रथम युद्ध के अशांत वर्षों नहीं रोमांटिसिज्म का अपदस्थ नहीं किया रोमांटिसिज्म जो काव्य और जीवन पर छाया हुआ था। युद्ध के बाद के आर्थिक और आध्यात्मिक असंतोष ने १९२० के लगभग उदासीनता को आशावादी आदर्श में परिणत किया जिसके कारण रोमांटिसिज्म की पूछ नहीं रह गई और ऐसे लेखकों की श्रेणी सामने आई जिनमें से कई पुनः अभिजात काव्य (Classicism) की मांग कर रहे थे और अर्थ नए समार की बचानिकता को सर्वोपरि समझते थे और बचे हुए लोग आचरण में विश्वास रखते थे जो प्रायः अपनी अभिव्यक्तियों में बहुत पीडादायक रहते थे और मृत्यु के प्रति असाधारण मोह इनमें था। ईसा के माध्यम से पुण्य की प्राप्ति और पाप के माध्यम से व्यक्ति को गृहीत करने के स्थान पर इहोने १९३० के लगभग मार्क्स का माध्यम के रूप में चुना।

१९३० के मुख्य कवियों में डब्ल्यू० एच० आडेन, स्टीफेन स्पेंडर, सेसिल डे लेविस और लुई मेक्नीस हैं।

समसामयिक अग्रणी कविता

अक्तूबर '५४ के 'स्पक्टेटर' के अंक में इन दिनों मूवमट नामक एक लेख प्रकाशित हुआ था जिनमें लेखक ने कुछ नए लेखकों की रचना प्रवृत्तियों को लेकर जानबूझ कर उत्तेजित करने का प्रयास किया था। लेखक ने स्पष्टतः कहा था कि इसमें उन्होंने उन कृतियों को लिया है जो वास्तव में साहित्यिक गतिविधियों का संचालन कर रही हैं, जिनमें समान विषय, शैली और जीवन को देखने का एक सामान्य दृष्टिकोण अपनाया गया था। वट मूवमट (जसका नाम ही मूवमट पड़ गया था) डा० सीविंस और प्रो० एम्पसन में संरक्षक पा चुका था। उसके बाद एक Programme anthology का प्रकाशन हो चुका है—राबर्ट कावेस्ट द्वारा सम्पादित 'यू साइंस की भूमिका में 'कान्स्ट' ने लिखा—

'यदि किसी को पचास की कविता को पहलने की कविता से संपिप्त रूप में अलग करना है तो सबसे महत्वपूर्ण तथ्य यही है कि यह कविता किसी भी सद्धातिक नियम का स्वाकार नहीं करती। यह हर प्रकार की रहस्यात्मक या तांत्रिक अनिवायताओं से मुक्त है और आधुनिक दान की तरह हर आन वाली सभायना के प्रति दृष्टिकोण अनुभव पर आधारित है। विशेष व्यक्ति या विशेष घटना के प्रति उमका भुकाव हमारे समय के सामान्य बौद्धिक परिवेश का प्रतीक है। जॉन ग्रारवेल ने आदर्श ईमानदारी की अपेक्षा वास्तविकता में भले ही परोक्ष रूप में आधुनिक कविता को सबसे अधिक प्रभावित किया है—इसमें कोई अत्युक्ति नहीं है।

"धन यह विद्रोह पहले की समाज और राजनीति से प्रतिबद्ध १९३० की कविताओं

से या और डायलन पामस ताज बाकर और १९६० के प्रतिपाद रोमांगी कविता की भावुकता से या । त्रि तु हा दृष्टिकोण का स्थान वास्तव में त्रि तन त्रिया इगत त्रियम म काग्रेस्ट का विचार हम तन की और उमृग करता है त्रिय कविता द्वारा हा प्रति व्यक्त तही कविता जा सरता । त्रि तु वास्तविक ईमानगरी हम मंग क निकट त ताता है कयाकि ये कवि तसे दृढ़ता से प्रस्तीकार करते हैं त्रियगे त्रिया मानन न । होता और कमी कमी प्रतियोगिता का यथातथ्य बचा करने क त्रिय कविता म अधिक प्रयत्न करता हैं । इनकी यह ईमानगरी प्राय साधारण और प्रवाहपूर्ण भाषा म प्रतिध्वनत हाती है । य कवि स्वीकार करता है कि ईमानगरी और स्पष्टता ही अपने म मय तगी है । उनक कई प्रकाशित बचनव्या से यह गीषापन स्पष्ट हा जाता है । त्रिस्तन एमिस क अनुमार उनकी सबसे बन्धा कमी कथ्य की गतिप्लता और सामायता है ।¹ डोनाड डेवी क मनागुमार 'प्राज की प्रप्रची कविता पहन स कही कविता मध्य और त्रिय प्रयात है और मानवय भी कविता है त्रि तु इनम महत्वांगी कविता नहीं है प्रा त्रिया विस्तार कम है । एनरास्ट त विचार था कि दुःखता की प्रतिगमता क वास्तविकता एक भना परियेनन है किन्तु उमवा तब तब कुछ वास्तविक भय तगी है जब तन यह किगी त्रियम को स्पष्ट न कर रटा हा । य सभा कवि भावुकता भरी रोमांग रचाया क विराधी हैं और यह भी महत्वपूर्ण बात है त्रि मुख्य युवा कवि मुख्य प्रानोचनो का भी त्रिय निभात है और यही प्रालोचनात्मक वृत्ति कवि के रूप म उनकी प्रतिभा को विकसित होने का पूरा अवकाश नहीं देती । कलाकार की प्रालोचनात्मक प्रतिभा उसकी सजनात्मक त्रिय स अधिक नहीं तो उसक सभान ही बोलनी होती है—जिनम सतुनन रसने म कठिनाई होती है । यत्रि भावनात्मकता और कवि के व्यक्तित्व के प्रतिपाद आरोपन को रोका जाए तो दूसरा रूप जड सौंदर्य और गभीर अवयक्तिकता हा जाएगा जिसस प्राज भी कवि पराजित हो जाता है । फिर भी ४० के कविता के समान ५० के कविता स व्यवहार करना अपाय ही है कयाकि पहले प्रालोचना का भले ही कुछ भी स्तर रहा हो इही वर्षों म ही ईतिपट म्भूर और डायलन टामस जस कविता ने अपनी सबसेच्छ रचनाएँ रची हैं ।

त्रियले एमिस और जानवेन का नाम साथ ही-साथ प्राता था जसे के सयुक्त कवि

1 KINGSLEY AMIS Their great deficiency is meagreness andt rivalry of subject matter

DONALD DAVIS English poetry today it seems to me is at its best far more elegant and workman like than it was ten years ago and also more human but it is rather unambitious, too limited in its scope insufficiently various and adventurous

ENRIGHT Clarity may in itself be a pleasant change after an overdose of ob curity—but it can have no real meaning unless it is being clear about something

—Contemporary English Poetry Anthony Thwaite, p 142

हा। यह ठीक भी है कि दोनों म समान विशेषताएँ प्राप्त होती हैं—जीवन और साहित्य के प्रति उनका दृष्टिकोण साधारण व्यक्ति जैसा ही है, किंतु उनकी कविताओं म निश्चित और स्पष्ट अंतर है। एमिस ने अनेक रूपा और विषया पर प्रयोग किया है। एमिस ब्रेन के समान ही मामाय नतिकता के कवि हैं।

डोनल्ड डेवी के काव्य मे भव्यता स्पष्ट है। डेवी १८वीं शती के काव्य क गुणा के प्रशंसक हैं और स्वयं अपने काव्य से उसके सबध मे कहते हैं—

‘मैंने अपने काव्य म शक्ति लाने की चेष्टा की है पर उसम भाषा के आलंकारिक प्रयोग पर बल नहीं है और न ही परम्परागत वाक्य प्रयोग को सङ्घटित किया है। जबकि स्पष्ट कहा जाए तो १८वीं शती के कवियों की शली मे सम्पूर्णता लाने की चेष्टा की है।’^१

फिलिप लारकिन को किसी भी अन्य कवि की तुलना मे अधिक प्रशंसा प्राप्त हुई है। सन ५५ मे प्रकाशित उनके काव्य संग्रह ‘दि लेस डिस्सीम्ड’ मे उनकी सन ४५ से रची कविताएँ सङ्कलित हैं। पहली दृष्टि में ये कविताएँ अधिक गंभीर नहीं लगती फिर भी उनम निश्चित संयोजन और श्रेष्ठ शिल्प प्राप्त होता है। उनम किसी कठिन स्थिति के माध्यम से कोई मिथित भाव सम्प्रेषित करने की धृदभूत क्षमता है।

एलिजाबेथ जेनिंग्स ने निरीक्षण और साधना का एक महत्त्वपूर्ण साधन निर्मित किया है जो किसी किसी कविता म अस्पष्ट हो जाता है। उनकी रचनाओं मे पर्याप्त गंभीरता है। पर इसका यह अर्थ नहीं कि उनकी कविता ठण्डी और अमानवीय है। वे मुख्यत गति और शब्दप्रयोग की श्रेष्ठता पर निभर करती हैं। उनकी कविता मे प्रेम, स्मृति और लक्ष्मण के बाँधने का सतत प्रयास है।

कठोर प्रकार की अपनी खोज (सैल्फ डिस्क्वैरी) टासम मन की कविताओं का एक विषय है। फास्टिंग टम्म की कविताओं का मुख्यत प्रेम से सम्बन्ध है पर यह प्रेम युद्ध, राजनीति या सेना के रूप म लिया गया है जिनम सुरक्षा सीमा और कठोर अनुशासन गुंथा हुआ है। य सशय और भ्रमित अवस्था की कविताएँ हैं जो दृढ़ और निश्चित परिभाषाओं द्वारा अभिव्यक्त हैं। ‘यू लाइस’ में सङ्कलित उनकी नवीनतम रचनाओं में विषय की विविधता तो है किन्तु उनकी शली पुरानी ही है। एक आलोचक के अनुसार अंग्रेजी कविता में बहुत दिना के बाद उनका स्वर पहला ऐसा स्वर है जिसमें मौलिकता है।^२

1 “I have tried to get force into my poems, not by concentrations of highly figurative language nor by dislocation of traditional syntax, but by mating syntax. While flawlessly correct as compact and rapid as possible in the manner of 18th cent Poets—Contemporary English Poetry Anthony Thwaite, p 147

2 His is the first really original voice to have appeared in English Poetry for a long time’—Contemporary English Poetry Anthony Thwaite p 152

एसे भी अनेक कवि हैं जो मृचमत्त की सीमाया में नहीं समा गये, वे सीमाओं जा बहुत ही अस्पष्ट हैं। और यदि उस गान का कोई अर्थ बारी रह गया है तो उन सीमाया को सामाजिक कहा जा सकता है। 'यू लाइस' का विरोध में कुछ कविता का मारविम में नाम से एक सफल प्रकाशित किया गया जिसका संपादन डेनी एम्मे और एथनी वानिन ने किया था। कविता में जे०सी० हाल माइकल हैम्बगर, जान स्मिथ डब्ल्यू० प्राइम टनर डेविड राइट और डनी एम्मे स्वयं थे। अल ही इनका साधारण स्तर 'यू लाइस' से नीचा था पर सफल के कविता ने अच्छी कविताओं की रचना की है जिनमें १० गा० हाल और जान सिल्विन का नाम विशेष उल्लेखनीय है।

हाल की कविताएँ कभी-कभी म्यूर की कवितायाँ का अंग लगने लगती हैं। म्यूर से हाल को अलग करने वाले तथ्यों में एक यह है कि उनके प्रतीक अपने मूल में अर्थहीन हैं और बाइबिल तथा ग्रीक कहानियाँ से नहीं ग्रहण किए गए हैं। हाल बहुत मौलिक या उत्तेजित करने वाले कवि नहीं हैं लेकिन उनकी गीत्यात्मकता अक्षय्य है। सिल्विन की तुलना डी० एच० कार्रसे से की जाती है क्योंकि कार्रसे की तरह उन्होंने भी अपनी कविता में मानव की स्थितियों के प्रतीक रूप में पशुओं का प्रयोग किया है। कार्रसे ने जहाँ उच्च मनुष्य और पशु के बीच की खाई और उनके अर्थ और स्वरूप के अन्तर को स्पष्ट करने वाले प्रतीक के रूप में प्रस्तुत किया है, सिल्विन ने उनका प्रयोग 'गालीनता के जीवित पाराबेल' सहिष्णुता और प्रेम के रूप में प्रयुक्त किया है।

दो रोचक कवि जो हैं तो पहले के पर उहे मायता '५० के आसपास ही प्राप्त हुई—टामस लैकबन और चार्ल्स काजले हैं। लैकबन में प्रायः यीटस की भाषा, लय और उन्ही का दृष्टिकोण भी प्राप्त होता है। काजले में किप्लिंग का कतिपय गुण दोष और साथ ही लोकप्रियता के मानदण्ड प्राप्त होते हैं। इन्होंने सदा स्थूल सीधे बेंलेडम की रचना की है। कभी कभी ऐसा लगता है कि सामान्य होने का उनका यह प्रयास जानबूझ कर किया गया है। पर उनके काव्य में जो आंतरिक लय प्राप्त होती है वह प्रभावशाली है।

मूवमट से सम्बंधित तीन कवि और हैं जिनकी शक्ति और व्यक्तित्वता का परिचय पहले ही मिल चुका है—टेड ड्यूज, ज्याफी हिल और त्रिस्टाफर लोग।

अंतिम प्रभाव जो इन कवियों का पड़ता है उससे मालूम होता है कि इन कवियों में समानता नहीं है पर समस्त आलोचनाओं के बाद भी यह कविता महान नहीं तो भी स्वस्थ है और ऐसी छाटी कविताएँ उन महाकवियों के आकस्मिक आगमन से अधिक महत्वपूर्ण हैं जो परिस्थितियों से नहीं अपितु भाग्य से प्राप्त होते हैं।

फ्रेंच काव्य

इस्कार्तसे के बाद फ्रेंच विचारों का क्रम ही बदल गया। ठोस धारणाओं का स्थान अमूर्त तर्कों ने ले लिया। मदवे के बाद कविता में मौलिक और व्यक्तिगत स्वर का स्थान औचित्य और भाषा की श्रेष्ठता ने ले लिया। १८वीं शताब्दी फ्रेंच इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण है और अपने गद्य के लिए विशेष उल्लेखनीय है। फ्रेंच रोमांटिसिज्म की महान विजय के बाद भी बादलेयर के समय में अकवितावादी (एटी-पोयटिक) स्वर अपना

स्थान बना रहा था और आज तक साहित्य में छाया हुआ है। कवि का केवल कवि होना पर्याप्त नहीं है, उसे स्वयं को तत्कालीन विचारों के अनुकूल प्रमाणित करना पड़ता है और काम में यही प्रमाण ठोस और अन्तिम माना जाता है। अतः अनेक प्रचलित लेखन किसी-न किसी राजनीतिक गतिविधि से सम्बन्धित रहते हैं जो मले ही इम्पलासाइड हो या साधारण हो, समय के साथ ही अप्रासंगिक और पुरानी हो जाती है।

काव्य के सत्य का झूठा रूप नहीं बनाया जा सकता, पर यदि वह अतिशय बौद्धिकता से भरा हुआ है तो वह चाहे आत्म सुरक्षा के लिए हो, व्यवहार की बड़ी-से-बड़ी अतिशयताओं, साधारण परम्पराओं के विरोध भाषा की गुप्तता में शरण ले सकता है। साधारण जनता में ही नहीं, बुद्धिप्रधान रचनाओं में भी समझ की कमी (नेव आफ्रण्टर-स्टैण्डिंग) मिलने के कारण बादलेयर की तरह वह फ्रेंच कविता में विरोधी रूप अपना लिया। गौटियर ने यह निष्कर्ष किया कि यदि ससार कविता की अप्रासंगिकता पर गौर देगा तो कवि ससार की अप्रासंगिकता पर गौर देगा। उन्होंने कहा कि कला कला के लिए सिद्धांत अपनाएँ एक अधूरा सिद्धांत है पर वचाव का अच्छा साधन भी है, तब से आज तक कम-से-कम उन कविता के लिए जो अदूरदर्शी सुधारकों के हाथ का खिलौना बनना नहीं चाहते।

इसी समय कवि की प्रसिद्ध गजदती मीनार शब्द का निर्माण हुआ था। एक शत्रुओं द्वारा छीने हुए नगर में रहने वाले कवि के लिए यह रूपक अधिक उचित रहता— नगर जो शत्रुओं को और खदेड़ सकने में असमर्थ है लेकिन स्वयं ऊँची दृढ़ दीवारों से घिरा रहता है। बाद के प्रतीकवादी कविता मलामों और उनके सहयोगियों के लिए यह कथन उचित रहता क्योंकि उस समय फिलिस्तीन जस नगर भी थे, जहाँ कवि बेशक बदल कर गुप्त शब्दों के माध्यम से जासूसों का काम करते थे और अपनी उपस्थिति के विषय में आभास नहीं होने देते थे। बादलेयर का अपने युग पर प्रत्यक्ष प्रभाव था। उन्होंने इन बातों पर बल दिया कि वास्तविक प्रगति तो पाप को समूल नष्ट करने के बाद होगी क्योंकि वे अच्छी प्रकार से जानते थे कि पाप क्या है और किसमें इसका आकषण और भय निहित है। अपने जीवन में बादलेयर ने, जसा सात्र न उचित ही कहा है, अपनी महान् वृत्तियों की रचना के अतिरिक्त और कुछ नहीं किया।

अपने अत्यन्त सामयिक साहित्यकारों के समान ही कीर्कगाद का जीवन भी खाली व्यर्थ स्पष्टतः ऊँचा देने वाला, एकरस था। और ऐसे समय में बोध भी समाप्त की निरर्थकता को समझ सकता है।

शत्रु का नगर में बेशक बदले हुए जासूस के रूप में मलामों नगर पर बादलेयर जसा प्रभाव नहीं छोड़ सका, उनके पास केवल एक अकर्मक भीड़ थी। मलामों बादलेयर से कहीं अधिक संगठित, अधिक विविध तथा भावपूर्ण है।

प्रतीकवादी काव्य की यह विशेषता है कि इसे किसी एक या सरल व्याख्या में नहीं बाँधा जा सकता और इसका स्वरूप एक रस्य को सदा ही बनाया रहता है जिसमें इन कविताओं की व्याख्या अत्यन्त दुरूह हो जाती है उसी तरह से जैसे स्वप्ना की कोई एक व्याख्या नहीं दी जा सकती। प्रतीकवादी कविता में सौंदर्य तो है पर वह अपने ही बनाए हुए समाप्त में अपने को छिपाए रखती है। कवि को इस बात पर ज्ञेय है कि वह कवि है और

वह मात्र कविता में ही अपने जसा रहता है। हमारा अपना जीवन जिसे हम पृष्ठ पर अंकित करने के क्रम में जीवन कहते हैं, कभी नहीं हो सकता। प्रतीकवादी कल्पना की ऊँची से ऊँची उड़ान में स्वयं को व्यक्त करने के प्रतीकवादी माध्यम से इसको नहीं छीन सकती सत्य या जीवनमात्र नहीं प्रदान कर सकती। कवि कष्ट पाता है वह एक हंस की तरह बनी हो जाता है (हंस एक स्थायी प्रतीक है)। मलामों का काय कठिन है किन्तु इस बात में सन्देह है कि उनके काय को दुःख कहा जा सकता है या नहीं। प्रतीकवादी कविता के प्रतीक, गणित की भाँति हमें विचार की एक कठोर और सम्बद्ध प्रणाली देते हैं।

दूसरी ओर रिम्बों को प्रतीकवाद के दूसरे चरण का कवि माना जा सकता है। रिम्बा में दुःखहता है। मलामों की भाँति उन्हें नहीं मालूम कि वे क्या चाहते हैं या क्या कर रहे हैं। वे काव्य में जीवन और जीवन में काव्य को देखते हैं पर दोनों में अन्वयवस्था और भ्रांति लाने की कीमत भी चुकानी पड़ती है। मलामों के लिए काव्य के जादूमरे ससार ने वास्तविक अस्तित्व के नीरस खालीपन से मुक्ति का माग खोज निकाला। पर रिम्बा का प्रश्न था कि यह जादू अस्तित्वमय क्या नहीं हो सकता? केवल कविताएँ ही क्यों जीवन क्या नहीं काव्यात्मक है? गद्य के ससार से कोई समझौता क्यों करे?

रिम्बा के अतिवादी मतों का अनुसरण मतों के कारण नहीं अपितु आनन्द जैसे अस्पष्ट और अमूर्त भाव को स्पष्ट करने के लिए रूप परिवर्तन और अधिकार का जीवन के तत्वों को किसी जादू में परिवर्तित करने और कवि से सम्बन्धित तनावपूर्ण और प्रेमपूर्ण अनुभूति को जब वह कोई सफल कविता पूरी करता है प्रतिक्षण ग्रहण करने के प्रयास में किया गया था। रिम्बा ने कभी बाहरी ससार से समझौता करने का प्रयास नहीं किया। उनकी रचनाएँ प्रत्यक्षीकरण से नहीं, स्वयं निर्मित हैल्यूसिनेजनों से आरम्भ होती हैं सन्निपात की उस स्थिति से आरम्भ होती हैं जहाँ क्षणिक आवेग में देखे गये सबका गलत ग्रहण ही लिया जाता है। अतिवादी और पागलपन से खिलवाड़ करते हुए वे सोचते थे कि वे स्वयं को स्पष्ट कर सकते हैं काय की आदि निदोष प्रकृति प्राप्त कर सकते हैं उसके लिए चाहे नतिक आत्मघात ही क्यों न करना पड़े क्योंकि अगर हम जीवन को ओपधियों की मात्रा बना कर गभीर करना चाहते हैं तो हम अपनी हत्या कर बैठते हैं अथवा बहुत दृढ़ होने पर उदासीनता में परिणत हो जाते हैं। वे वास्तविक ससार में और काय के ससार में कभी भी स्थायी रूप से और सफलतापूर्वक नहीं रह पाए। अतः उन्होंने कविता का क्षेत्र छोड़ दिया, जैसे सही यही अधिक होगा कि कविता ने उन्हें छोड़ दिया।

रिम्बों सही अर्थों में विद्रोही कवि हुए। उनका विरोध राजनीतिक आदेशों या सामाजिक परिस्थितियों से ही नहीं मनुष्य जीवन मात्र से था स्वयं वास्तविकता से था। फ्रेंच अतिशयवाद को उद्धाने प्रेरणा दी जो प्रतिदिन की वास्तविकता से सतुष्ट नहीं था। अपनी भाषा की शक्ति और सामर्थ्य से वे पाठकों को अंकित और अभिभूत कर लेते हैं और उसे अपने बन्दीमूत कर लेते हैं। उनके लिए यह जीवन का एक उपाय एक मित्रात और उक्ताने का माध्यम है जो उनके लिए महत्वपूर्ण है पर मलामों और यन्त्री के लिए नहीं था।

य कविता को कवि से निस्पृह अपने में पूरा मानते हैं अतः रिम्बा की कविताओं का

बारे में यह पूछना व्यर्थ है कि वे अपनी कविताओं से क्या कहना चाहत है? मलामें को समझने के लिए उनके सिद्धांतों को समझना होगा और रिम्बा को समझने के लिए उनके व्यक्तिगत इतिहास को विस्तार से जानना होगा।

पश्चिम की धाराओं का प्रभाव जिन रूपों में दृष्टिगत होता है उन्हें हम दो भागों में विभाजित कर सकते हैं। सबसे प्रथम—विदेशी दार्शनिक आंदोलनों से प्रेरित विदेशी काव्य (या साहित्य, उदाहरणतः अस्तित्ववादी साहित्य) से प्रभावित कविता। अस्तित्ववादी विचारधारा का कामू, सात्र और काफ़का के साहित्य के माध्यम से नयी कविता पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। कामू के आउटसाइडर की प्रतिच्छाया स्वातंत्र्योत्तर, विशेषतः साठ के बाद की कविता में जिस रूप में मिलती है उससे यही प्रतिभासित होता है कि फ्रांस में रहने वाले अल्जीरियाई कामू अपने को उस परिवेश में जितना 'मिसफिट' पाते थे—उससे कहीं अधिक मिसफिट नयी पीढ़ी के नवीनतम ममीहा अपने को पाते हैं। सन '६० के आसपास हाताशा का जो टूटा हुआ स्वर सुनाई देने लगा था, राजनीतिक चेतना और सामाजिक आग्रह के बावजूद वह काफी ताजा लगा था। पर उस एक ही नाटक को बार-बार दोहरा कर उन कवियों (मुख्यतः कलाश वाजपेयी) ने यह प्रमाणित कर दिया है कि उधार ली हुई सबेदना कभी स्थायी नहीं हो सकती।

यही स्थिति सुरियलिस्टिक काव्य के साथ हुई। ऐतिहासिक विकास क्रम की दृष्टि से सुरियलिस्टिक आंदोलन अस्तित्ववादी दृष्टिकोण के आरम्भ होने से काफी पहले की स्थिति थी पर हिन्दी कविता में अस्तित्ववाद के बीत जाने के बाद—या ज्वार उतर जाने के बाद ही कविता में अतिपथायवादी स्वर सुनाई देने लगे। अतिपथायवादी चित्रकला में रंगों के संयोजन से आत्माभिव्यक्ति का जो प्रयास था, काव्य में उसे शब्दों का माध्यम मिला। शब्दों का अपना निश्चित अर्थ होना है पर सुरियलिस्टिक काव्य उन निश्चित अर्थों के स्थान पर कुछ नए अर्थ भरने की कोशिश में रहा।

यदि किसी विदेशी विचार का हम अपने देश का जामा पहना कर प्रस्तुत करें तो समझ है कि वह हमारे परिवेश में थोड़ा बहुत खप जाए पर आज साइकेडलिक बुलार युवा पीढ़ी को अजीबोगरीब दस्ताना, चीख पुकार के निकट के संगीत और कथकली, भरतनाट्यम और मणिपुरी की मिली जुली भावमुद्रा में नृत्य के समीप ले जाकर छोड़ आया है जिससे उनकी स्थिति बिना सीढ़ी के घर की छत पर चढ़ गए उस बच्चे के समान हो गई है जिसे नीचे उतरना नहीं आता। उसी तरह अस्तित्ववादी लेखकों के नामों को हनुमान चालीसा की तरह पढ़ने वाले कवियों को सम्भवतः उनकी विचारधारा को पहचानने में भी कठिनाई होती होगी। अस्तित्ववाद और अतिपथायवादी दोनों ही युद्धोत्तर योरुप की आत्मा की अभिव्यक्तियाँ हैं और वे सदा ही उन्नी प्रकार भारतीय परिवेश में अजनबी लगगी जैसा लम्बे घाल बढ़ा लेने, महीनों न नहान और गाजा चरम का दम लगाने पर भा भारत की युवा पीढ़ी पश्चिम के 'कूट बच्चा (हिप्पीज़) का मनाविधान नहीं समझ सकती। स्वाधीनता के बाद भारत में जा स्थितियाँ रही हैं वे किसी भी समाज के सजग व्यक्ति को तोड़ देने के लिए पर्याप्त हैं। अस्तित्ववाद ने उस समझने में थोड़ा बहुत योग्य भव्य दिया पर उस दृष्टिकोण को पूरी तरह से अपना लेने की वृत्ति कविता के ही विरुद्ध जान लगी। गुजराती

नयी कविता के साथ भी यही हुआ। वहाँ भी साठोत्तरी पीढ़ी के अनायास ही प्राधुनिक हो जाने के प्रयास ने कविता को एक विनोद पाठक बग तक सीमित कर दिया। उसकी सचेतना, भावबोध और अभिव्यक्ति ने स्वयं कविता के ही चारों तरफ दुरुहता की एसी कठिन दीवार उठा दी जिसने कविता को कहीं-कहीं दृष्टकूट के समीप लाकर खड़ा कर दिया। अस्तित्ववादी विचार किसी एक कवि पर आरोपित नहीं कर सक्त क्योंकि पूरी की पूरी पीढ़ी ही उससे प्रभावित है। जहाँ तक अतिव्यथावादी प्रभाव का प्रश्न है उसमें हिंदी के रामेश्वर बहादुरसिंह और गुजराती की साठोत्तरी पीढ़ी के दिलीप भवेरी, लाभदाकर ठाकर और प्रमुख रूप से सितानु यशचन्द्र की कविताएँ उल्लिखित की जा सकती हैं। अस्तित्ववाद व्यक्ति को अत्यधिक महत्व देता है। उसके लिए समाज की तमाम परंपराओं को अपने सुविधानुसार बदलने की प्रवृत्ति कोई आश्चर्य का कारण नहीं है। समाज मुटठी भर लोगों की सुविधा के लिए नियम बनाता है और हर कोई उन नियमों से प्रतिबद्ध होने के लिए बाध्य नहीं है। पर अपने अपने दायरे में उनसे लड़ता हुआ व्यक्ति होता ही जाता है और आत्मो-मुखता के अतिरिक्त उसके पास कुछ उपचार नहीं बचता। समाज से अपने आपको एकदम अलग कर व्यक्ति स्वातंत्र्य पर बल देता है। पर अज्ञेय और भारती के नायक व्यक्तिवाद और व्यक्ति स्वातंत्र्य का जो स्वर है उसका मूल भारतीय परिवेश ही है अस्तित्ववादी व्यक्तिपरकता से उसका कोई सम्बंध नहीं है।

मनोविश्लेषण सम्बंधी नयी खोज ने इन कवियों को एक नयी दृष्टि प्रदान की है। फ्रायडिय सिद्धांतों को स्वीकार करने के कारण जीवन के प्रत्येक क्षण का मूल 'काम' को मानना तभी से आरंभ हुआ। नयी कविता में विशेष रूप से अज्ञेय का नायक पाश्चात्य विचारधारा से काफी सीमा तक प्रभावित है। अज्ञेय स्वयं अपनी कृतियों पर डी० एच० लारेंस और ईलियट के प्रभाव को स्वीकार करते हैं। नयी कविता के सदस्य में फ्री एसोसिएशन अर्थात् मुक्त सम्पर्क की बात काफी उठाई जाती रही है। फ्री एसोसिएशन का उल्लेख फ्रायड ने स्वप्न के प्रसंग में किया है। 'स्वप्न फ्रायड के अनुसार हमारे भवचेतन का ही प्रतीक है और स्वप्नों में किसी प्रकार का तारतम्य हम नहीं मिलता। स्वप्न आवश्यक नहीं है कि किसी एक व्यक्ति, एक घटना अथवा परिचितों के दायरे में ही सीमित रहे। पूणत असम्बद्ध घटनाओं, अपरिचिता और कभी न देखे गए स्थानों की भी स्वप्न में कमी नहीं रहती। पर उनमें कहीं कोई सम्बंध होता अवश्य है, वह भले ही अप्रत्यक्ष हो। मानव मन भी उसी प्रकार कार्य करता है, उसकी लचकलता से ही स्पष्ट हो जाता है कि चिंतन मग्न हृदय भी हर पल किसी नए तथ्य पर पहुँच जाता है। पुस्तक पढ़ते हुए किसी व्यक्ति को अपने किसी बेहूँ प्रिय व्यक्ति से सम्बद्ध करना, अचानक किसी वीत हुए क्षण की याद आ जाना जिसका पुस्तक से कोई सम्बंध नहीं है, कोई नयी घटनाएँ नहीं हैं—चेतन के साथ-साथ भवचेतन सदा ही कार्यरत रहता है।

काव्य-भूजन भी ऐसा ही प्रसंग है। रचना प्रक्रिया के दौरान यह तो नहीं कहा जा सकता कि कवि चेतन नहीं रहता पर उसकी अनुभूतियाँ उस पर उस समय हावी रहती हैं। गीत रचना के समय तो केवल एक भाव और उसमें सम्बंधित अनुभाव और संचारियाँ के नियोजन से काम पूरा हो जाता है लेकिन एक गंभीर विचार प्रधान कविता की रचना के समय

किसी एक विचार या अनुभूति से काम नहीं चलता है। समाज से, परिवेश से पूरी तरह सम्बन्धित रहने के कारण उसमें प्रयुक्त अभिव्यक्तियाँ, प्रतीक योजना में और विम्बयोजना में कभी-कभी किसी प्रकार का सम्बन्ध नहीं होता। ऊपर से देखने में कविता एकदम बिल्वरी हुई दिखाई पड़ती है पर वास्तव में विचार का एक अप्रत्यक्ष सूत्र उसे बाधे रहता है। नयी कविता में 'फ्री एनोसिएशन' प्रतीक नियोजन में अधिक उभरा है। मुख्य रूप से मुक्तिबोध की कविताएँ 'फ्री एनोसिएशन' की अच्छी उदाहरण हैं। अंधेरे में व्यक्ति के मन में घर किए हुए डर को असम्बद्ध प्रतीका द्वारा अभिव्यक्त करती है पर अंधेरे में घूमती हुई अस्पष्ट प्राकृतियाँ से उत्पन्न डर साकार हो सामने आ जाता है।

गुजराती नयी कविता अभी लघु कविताओं पर ही प्रायत है उनमें मुक्तिबोध की कविताओं के समान असम्बद्ध प्रतीका के लिए बहुत अवकाश तो नहीं ही है फिर भी आदिल मसूरी और अब्दुलकरीम गैल की कविताओं में इसका परिचय मिल जाता है।

नयी कविता पर पश्चिमी प्रभाव स्पष्ट करते समय डी०एच० लारेंस से प्रभावित सक्स या यौन चित्रण का कई बार उल्लेख किया जाता है। परम्परागत मानदण्डों को आधार मान कर ये यौन-वर्णन 'वज्रनाभ' के अन्तर्गत आते हैं और नयी कविता की परिभाषा करते समय 'यौन वज्रनाभ' का चित्रण 'नयी कविता' का एक महत्वपूर्ण विशेषण प्रमाणित कर दिया जाता है। उस समय यह किसी को याद नहीं रहता कि प्रणय सम्बन्धी ये उक्तियाँ नयी कविता के माध्यम से पहली बार हिंदी साहित्य में नहीं आई हैं। छायावादी काव्य में प्रकृति के माध्यम से जिस प्रकार की शृंगारिक उक्तियों को प्रतिभासित किया गया है वे सब इन वज्रनाभों के अन्तर्गत आ जाती हैं। कामायनी का काम सग उवशी की अनेक पंक्तियाँ और पत की बहुत-सी कविताएँ इन वज्रनाभों के अन्तर्गत उल्लिखित की जा सकती हैं। प्रतीका का यह रूप जब साहित्य में पहल से ही स्थान बनाए है तो नयी कविता के सन्दर्भ में यौन-वज्रनाभ के उदाहरण में सो रहा है भ्रोप का ही क्या विशेष बल देकर उद्धृत किया जाता है। यह ठीक है कि लारेंस के साहित्य में सक्स का महत्वपूर्ण स्थान है यह भी ठीक है कि नयी कविता सक्स को छूत नहीं मानती पर यौन प्रतीका के उमुक्त प्रयोग का पारश्चात्य प्रभाव नहीं माना जा सकता जबकि कुछ ही वर्ष पूर्व के काव्य में अनेक उदाहरण प्रमाण के रूप में प्राप्त होते हैं।

गुजराती नयी कविता में ये उमुक्त प्रयोग काफी ताजे हैं। वहाँ कविता में प्रणय का वापसी रूप ही महत्व पाए हुए है पर इधर की कविताओं में सक्स जिस रूप में प्रयुक्त होने लगा है ज्योतिष जानी लाभकर टाकर और श्रीकांत गाह के काव्य में प्रयुक्त अभिव्यक्तियाँ पश्चिम से आयातित हैं।

गभीरता से विचार करने पर स्पष्ट होता है कि पश्चिम के प्रभाव में कवि की दृष्टि को इतना प्रभावित नहीं किया है जितना कि काव्य की अभिव्यक्ति का। विषय क्षेत्र में पश्चिम का जो प्रभाव दृष्टिगत होता है वह मुद्दजनित विघटन मूयहीनता यातना सत्रास और अन्वयन में अभिव्यक्ति हुआ है। मुद्दजनित विघटन भारतीय परिवेश में सतही प्रतीक होता है। द्वितीय महायुद्ध जर्मनी जापान अमेरिका रूस, इंग्लैंड और योग्य के ध्वजों के लिए निर्णायक युद्ध था। एच भार पल हाबर और दूसरी और हिरोशिमा तथा नागा

साकी, नाज़िया के यातना कप यहाँतिया पर अत्याचार आज भी मिहरा देत हैं। युद्ध के दौरान उभरती हुई पीढी के मन पर आज भी भयानक भाव हैं, हम उनसे राहानुभूति कर सकते हैं किन्तु उनकी बेदना की पीडा के भागी नहीं बन सकते। हम युद्ध से परिचित नहीं हैं युद्ध की विभीषिका हमारे लिए केवल एल०एम०जी० एण्टी एयरक्राफ्ट गन लक ब्राउट और एयर रेड जैसे शब्द मात्र हैं—जसकी पीडा कराह और भीषणता से हमारा कोई परिचय नहीं है। भारत में जो विघटन हुए हैं या जाँ मूल्यहीनता उभरी है वह विश्वयुद्ध की नहीं बहुत कुछ भारत की स्वातन्त्र्योत्तर दगाघो की देन है। सत्ता के अर्थ देगो की तुलना में जब हमने अपने का बहुत पिछडा हुआ पाया तो आग बत्तन का प्रयास स्वाभाविक था लेकिन नतिकता परम्परा, नडि और अनन्य प्रकार की मायताएँ हम पर की बेडी के रूप में जकड़ हुए थी। उन सब खोलने, चुक गए मूल्यो के प्रति जो अनास्था प्राप्त हुई वह स्वाभाविक थी।

सत्ता के जो स्वर भारतीय स्तर पर कविता में आ रहा है उसके लिए उद्योगीकरण कुछ सीमा तक तो उत्तरदायी है पर सत्ता और अवेतापन जिस सीमातीत रूप में प्रयुक्त है वह निश्चय ही केवल भारतीय परिवेश का दोष नहीं है।

नयी कविता (गुजराती और हिन्दी दोनों में) ने कविता के लोभ स्वीकृत रूप को अस्वीकार कर पश्चिम के बस लिब्रे या ब्लक बस को मुक्तछन्द के रूप में अपनाया। छन्दबद्ध कविता में कथ्य के लिए पूर्ण अवकाश नहीं रहता था अतः अपनी भावनाओं की संपूर्ण अभिव्यक्ति के लिए उसने मुक्तछन्द को अपनाया जिसके कारण कविता गद्य के काफी समीप आ गई। हिन्दी में मुक्तछन्द का प्रयोग पहले निराला के काव्य में प्राप्त होता है। ऐसा नहीं है कि छन्द का पूर्णतः बहिष्कार कर दिया गया है अपितु छन्द और मुक्तछन्द दोनों के सामंजस्य से एक नये वातावरण की सृष्टि की गई है। भारतीय अनन्य कुंवर नारायण की कविताएँ मुख्यतः अछादस हैं पर छन्दा का भी समुचित प्रयोग उनकी रचनाओं में है। गिरिजाकुमार का काव्य दूसरी ओर आधुनिक भाववाध का छन्दबद्ध रूप में प्रस्तुत करता है। गुजराती नयी कविता की भी बहुत कुछ यही स्थिति है। वहाँ छन्द कविता के लिए अनिवाय माना जाता रहा और बहुत से नए कवि—सुरेश जोशी, सुरेश दलाल, हरींद्र दवे और आदिल मसूरी की कविताएँ दाना ही नियमा को स्वीकार करती हैं। विषय के अनुसार उनके काव्य में छन्द अथवा अछद का प्रयोग होता है पर प्रायः मध्यम माग अपना कर दोनों का मिला जुला रूप प्रस्तुत किया है। कविलाक ३७ में रघुवीर चौधरी ने अछादस रचनाओं की आलोचना करते हुए लिखा है कि सुरेश जोशी की प्रत्येक में कितनी ही रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें छन्द और अछद दोनों को ही स्वीकार किया गया है। चार अक्षरों अछादस रचना लगती है पर उमम छन्द का टुकड़ा भी मिल जाता है। बहा लय का दोहरा संचार अर्थ के हाथ में होता है।

साहित्य में विम्ववाद और प्रतीकवाद की चर्चा पर्याप्त होती रही है पर नयी कविता विम्ववादी और प्रतीकवादी आलोचना से सीधे प्रभावित है। ईलियट एंडर पाउण्ड और यीट्स जैसे विम्ववादी (इमजिस्ट) कवियों से प्रेरणा ग्रहण कर काव्य को एक नया रूप प्रदान किया जान लगा। कविता अब तन पाप अपना प्रतिनियामा का आलल रही थी।

प्रणय विरह वेदना और कही भूले भटके सवय (आत्ममय नही) को काव्य में अभिव्यक्ति मिल जाती थी। नयी कविता में नए विम्बा के माध्यम से शाम एक उदात्त लडकी की तरह (भारती) नरेश मेहता की दोपहर, शमशेर की सावला जिस्म और मनेय की जाने क्या मछलियाँ हैं या नही आखें तुम्हारी—जसी अनेक अभिव्यक्तिया को रूप दिया गया जिनमें किसी एक मन स्थिति या किसी एक अनुभूति को बाधने का प्रयास किया गया। सुरेश जोशी की 'प्रार्थना, प्रियकान मणिवार की प्रशंसा रात्रि और सर्श की कइ कविताएँ जयत पाठक' की संकेत में प्रकाशित 'कमे हा' इसी प्रकार सक्षिप्त पर छूकर चीन जाने वाले क्षणों को बाँधे हुए हैं। मन स्थिति या अनुभूति की सन्निपत्ता को बाधने के लिए सँकड़ा विम्बगण्डा, धनगिनत प्रतीका के उलभाव के स्थान पर मन स्थिति या भाव के अनुकूल ही छोटी छोटी कविताओं की रचना हुई। भवानीप्रसाद मिश्र की 'पतझ और दिनश कोठारी की शिल्प' की बीसवी कविता (गिरे हुए फूल और विरहाकुल वायु से सम्बन्धित उन कविता को दिनेश ने कोई शीर्षक नहीं दिया है) अपनी सक्षिप्तता के बावजूद अपने कव्य को पूरी तरह से संप्रेषित कर देती है। भवानीप्रसाद मिश्र की कविता को यहाँ उद्धृत करने से यह कहना विलकुल अभिप्रेत नहीं है कि उनकी कविताएँ किसी भी अर्थ में पश्चिम की कविताओं से सम्बन्धित हैं, अपितु यह कि नयी कविता ने भाव की सक्षिप्तता के अनुकूल किस प्रकार कुछ शब्दों या पक्तियों में सम्पूर्ण वातावरण को बाध दिया है, और विम्बवादी कविता की कविताओं के समान ही उनका स्वरूप है।

शिल्प के क्षेत्र में प्रतीक सम्बन्धी जो नए प्रयोग हुए हैं, उनके पीछे फार्म की प्रतीकवादी कविता की प्रेरणा स्पष्ट है। मिम्बालिस्ट कहलाने वाले इस आन्दोलन ने प्रतीकों को जिन नए अर्थों में प्रयोग किया था उसने कविता को काफी सीमा तक दुगम बना दिया था। ये कवि भाषा का आविष्कार करते हैं और इन आविष्कारों से जब कोई विशेष शब्द सब कविता में एक समान मिलने लगता है तो सबकी अभिव्यक्तिया भी एक जसी लगने लगती हैं और वही कवि सिद्धि प्राप्त करता है जो मयादा का अतिक्रमण कर सकता है। मलार्मे न व्यञ्जना का आश्रय लिया है सामान्य नाम के स्थान पर भाववाचक शब्द का प्रयोग, पल (विगस) के स्थान पर उड्डयन (प्लाइट), सूने मदान (एम्पटी लण्डस्केप) के स्थान पर निजनता (सालीटयूड) आदि प्रयोग कवि और श्रोता (या पाठक) के मध्य प्रत्यक्ष सम्बन्ध में बाधक हाते हैं। मलार्मे के अतिरिक्त रिम्बो वलेरी वल्ले और दादलेयर के काया से गहीत भाषा में रहस्यात्मकता का आरोप हिन्दी और गुजराती नयी कविता में काफी स्पष्ट है।

शमशेर की कविताएँ अपने प्रतीकवादी स्वरूप के कारण पाठक वग म दुर्बोध ममभी जाती हैं। विम्बा पर विशेष बल कथारनाथ सिंह की कविताओं में प्राप्त होता है— 'कमरे का दानव' उनका अच्छा उदाहरण है। प्रतीकवादी काव्य जिस प्रकार विशेष प्रबुद्ध पाठकों पर अधिक प्राप्त होता है उसी प्रकार नयी कविता से भी तादात्म्य करने में हर कोई समर्थ नहीं है। तीसरा सप्तक में अपने कवन्वय में केदारनाथसिंह ने इस तथ्य को स्पष्ट किया है— नयी कविता पर जो अस्पष्टता और दुर्बुद्धता का आरोप लगाया जाता है, उसका सबसे बड़ा कारण है उसमें सवया नए अपरिचित सपन विम्बा की अधिकता जिसके लिए अधिक ससृष्ट और श्रेष्ठ सहृदय वग की आवश्यकता होती है। नए, अपरिचित और सपन विम्बों

के प्रति आग्रह मलामें और वलेरी के आग्रहों से दूर नहीं है।

गुजराती नयी कविता भी हिन्दी नयी कविता के ही कठपटे में खड़ी है। अमृतल करीम शेख, गलाम मोहम्मद शेख नलिन रावल और आदिल मसूरी की कई कविताओं में यह प्रतीकवादी भुंकाव दिखाई पड़ता है। अर्थात् शब्दों में कहा जाए तो गुजराती की नवीनतम कविताएँ अपने सरिलिप्ट बिम्बों, दुर्लभ प्रतीकों में हिन्दी नयी कविता से कुछ आगे ही है। उन पर अमेरिका की बीट जनरेशन का प्रभाव उसी प्रकार बिम्बवादी और प्रतीकवादी धाराओं से अधिक है जैसे अकविता और सन साठ के बाद हिन्दी में होने वाले आंदोलन पर भारतीयता की छाप उतनी स्पष्ट नहीं है जितनी कि पश्चिम की।

प्रभाव, पश्चिमी विचारों का दोनों ही भाषाओं की कविताओं पर स्पष्ट है। नयी कविता की सभावनाएँ निश्चय ही बिम्ब और प्रतीकों के क्षेत्र में पश्चिम से उदभूत हैं पर उसका (गुजराती और हिन्दी नयी कविता का) मूल उसकी अनुभूति (एक्सपीरियंस) है जो पश्चिम से नहीं आया है। फिर भी हमारे बोध में कहीं कहीं सत्रास अकेलपन आदि का जो अतिरिक्त रूप मिलता है, हमारे परिवेश में वह झूठा लगने लगता है। काव्य में खण्डित बिम्बों का महत्त्व आधुनिक मनोविश्लेषण का प्रयोग करने वाले पश्चिमी कवियों का प्रभाव हो सकता है पर उनका अन्तिम सम्बन्ध (अल्टीमेट रिजेशन) भारतीय ही है।

इनके अतिरिक्त कहीं-कहीं ऐसा भी हुआ है कि विदेशी कविता के भावों को ज्या का-स्यो ग्रहण कर लिया गया है। अर्थात् के काव्य में ईलियट और लारस के काव्य के कई भाव प्राप्त हो जाते हैं।

सक्षेप यही कि ज्ञान और जिज्ञासा ने जिन नए क्षितिजों का विस्तार किया उनके माध्यम से पश्चिमी साहित्य पारिचात्य विचार और दर्शन से भारतीय कवियों का परिचय हुआ, और अपनी सीमाओं को असीमित करने के प्रयास में उन्होंने पश्चिम से दर्शन विचार और दृष्टि का अनुसरण तो किया पर कहीं-कहीं वह अनुसरण इतना अधिक स्पष्ट हो गया कि उसके मूल स्वरूप से भारतीय परिवेश का साम्य स्थापित करना कठिन हो गया।

नयी कविता की दार्शनिक पीठिका

काव्य और दशन का सम्बन्ध, वास्तव में, अयो-याधित नहीं है। काव्य का क्षेत्र अनुभूति है और दशन का विचार, जिनका सम्बन्ध क्रमण हृदय और बुद्धि से है। फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि कविता का सम्बन्ध विचार से नहीं हो सकता अथवा दशन के पीछे कोई अनुभूति निहित नहीं रहती। विभिन्न क्षेत्रों की होने पर भी अनुभूति और विचार मिश्रित कविता अष्ट कविता होती है और दशन का आरम्भ किसी अनुभूति की प्रेरणा से ही होता है। फिर भी कविता दशन नहीं है और दशन को कविता नहीं कहा जा सकता।

‘साहित्य में दशन दो रूपों में आ सकता है—लेखक की विश्व दृष्टि का अंग बन कर उसकी भावनाओं और आन्तरिक मनस्त्वों का अपने अनुसार सघटन, विघटन कर एवं नयी व्यवस्था प्रदान करके अथवा किसी स्थापित विचारधारा या वातावरण से प्रभाव ग्रहण कर, मौलिक चिन्ता रखते हुए भी स्थापित विचारधारा का ही अंग बनकर।’^१

लेखक अपने चारों ओर से निस्सुह होकर नहीं बठा रहता है। जीवन्त, चेतना सम्पन्न और सवेदनशील होने के कारण, जीवन के प्रति की गई पानात्मक प्रतिक्रियाओं में कही जीवन मूल्य परम्परा प्राप्त होने से अथवा नवीन परिस्थितियाँ की उपलब्धि के रूप में स्पष्ट या परोक्ष स्पष्ट होते हैं। जीवन की आलोचना भी उसके काव्य में रहती है। इस प्रकार साहित्य में प्राप्त भावनाओं में प्रकट होने वाले जीवन मूल्यों और दृष्टियों को खीच-खाँचकर अर्थग्रहण करने से उन सबको मिलाकर सभबत कोई दार्शनिक रूपरेखा प्रस्तुत की जा सकती है।

दशन का अर्थ यदि केवल अज्ञ, जीव या माया के पारस्परिक सम्बन्धों में लिया जाए तो नयी कविता ऐसी किसी भी सम्भावना से दूर पड जाणगी, क्योंकि नयी कविता उन स्थापित मानकों के आधार पर किसी भी दशन के अंतर्गत नहीं आ पाएगी।

नई कविता से पहले प्रगतिवादियों के पास एक सुनिश्चित, सुस्पष्ट और सागोपाग विचारणा थी। साहित्य की आध्यात्मिक व्याख्या का प्रगतिवादियों ने घोर विरोध किया—

कठोर युद्ध के बाद आध्यात्मिक व्याख्या की पकड़ ढीली हो गई। प्रगतिवाद का भारतीय व्याख्याता केवल नार लगा कर रह गया या आपसी मतभेदों के कारण एक दूसरे पर आक्षेप प्रत्याभय करके रह गया। परिणाम हुआ—

“नयी कविता को उत्तराधिकार के रूप में न आध्यात्मवादी विचारधारा प्राप्त हुई न भौतिकवादी। विश्वदृष्टि वह चाहे जो भी हो विकसित करने का भी प्रयत्न नहीं हुआ। कुछ कलाकारों ने आपस में बँठकर भले ही अपने विश्वास एकत्रित कर लिए—किन्तु वे विश्वास उनके साहित्य की पार्श्वभूमि नहीं बन पाते। उनके पास कोई ऐसी केन्द्रीय दृष्टि नहीं है जो उनकी भाव दृष्टि का अनुपासन कर सके।”^१

पूरी तरह से भले ही नयी कविता को किसी एक विचारधारा के आतगत न रखा जा सके किन्तु सापेक्ष होने के कारण कुछ प्रमुख विचारधाराओं का प्रभाव इस पर अवश्य मिल जाता है।

स्वतंत्रता से पहले तक का साहित्य कुछ विशिष्ट विचारधाराओं से प्रभावित रहा है, क्योंकि तब तब कविता का अर्थ केवल मनोभावों की अभिव्यक्ति न होकर आदर्श विचारा की अभिव्यक्ति हुआ करता था। छायावाद में वे उपनिषद धरविद्वेष दशन की पीठिका है—किन्तु नया हिन्दी काव्य किसी दान के प्रति प्रतिबद्ध नहीं है। दूसरी ओर गुजराती नयी कविता में आज भी दान का महत्त्वपूर्ण दाय है। आधुनिकता अपनाते पर भी गुजराती नयी कविता का सुरियलिस्ट बयि अपने सस्कारों को अस्वीकार नहीं कर पाया है। इसी कारण वे आधुनिकता सम्बन्धी सभी विश्वासों को प्रथम देते हुए भी उसमें ईश्वर को स्वीकार न करने का दम नहीं है और उसी सर्वोच्च सत्ता के प्रतिरूप में प्रकृति के विभिन्न उपकरणों को देखने के लिए वह बाध्य है। फिर भी दृष्टिकोण में एक मुपातकारी परिवर्तन हमें दिखाई पड़ता है। कविता अब केवल ईश्वर को स्मरण करने का माध्यम नहीं है और न ही वह सात्वता देने वाला देवदूत है, उमका अर्थ अनुभूति को आकार मात्र देना रह गया है, उसका काय पाठक की अंतर्ना का क्षेत्र विस्तृत करना है। पाठक की भावनाओं के प्रति उसका कोई दायित्व नहीं है।^२

कविता का क्षेत्र जब सीमित हो जाता है तब उमका नियोजन करने के लिए दान की आवश्यकता नहीं पड़ती है, आज की विचारधारा ही अन्त का दान हो जाती है। एक दृष्टि में दानें ता जो विचारधाराएँ अथवा दान नयी कविता में हैं, वे मूलतः आधुनिक

१ नया कविता का आनन्दन तथा अर्थ निरूपण आनन्दन मासिक 'सुन्दरान', दृष्ट ३१

२ Poetry no longer remains a God head or an angel to warn to conform to Command. Literature is now conceived as creation of form embodying an experience and its function is to enlarge the area of reader's consciousness. It is not obliged to touch and refine the emotions of the reader.

—हिन्दी में Modernity in Indian Literature पर एक समीक्षात्मक पत्र पर निरूपण में श्री मनमोहनदास शर्मा का मत

वाद, मनोविश्लेषणवाद और अस्तित्ववाद हैं। गुजराती कविता में दशनों की सन्ध्या बढ जानी है यदि हम राजेन्द्र शाह की उपनिषद् से प्रभावयुक्त कविताएँ और उगानम, प्रजाराम, उमा गवर जोगी की अरविन्द दान प्रधान रचनाओं पर विचार करते हैं।

कविता और अरविन्द दशन

हिन्दी कविता में अरविन्द दशन का जितना प्रभाव पतंजी के स्वर्णिम काव्य पर है उतना अग्रज कही नहीं मिलता। जहाँ तक नयी कविता का प्रश्न है किसी भी प्रकार के ऊर्ध्व चिन्तन या परोक्ष सत्ता पर उमका विश्वास नहीं है। कविता द्वारा ममरसता की स्थिति लाना अथवा आनन्दमय और सत्यमय जीवन से भाशात्कार करने की कोई इच्छा उसकी नहीं है अतः अरविन्द दशन के नाम पर वह दानहीन है।

गुजराती कविता में रहस्य और अध्यात्म का प्रभाव धर्म और ईश्वर के प्रति दृष्टि कोण में अंतर आने पर भी महत्वपूर्ण है। धर्म सम्बन्धी पुराने और जड विचारों में परिवर्तन के कारण ईश्वर तत्त्व को भली भाँति ममरसने का प्रयास किया गया। ईश्वर के उस रूप के प्रति श्रद्धा नहीं रही जो अपन चमत्कारों से सामाजिक जीव को चक्काचौंध किया करता था। बुद्धिप्रधान मानस मसार के तत्त्वा के प्रति जिन्नासु होकर प्रश्नचिह्न लगाया करता है उमी तरह ईश्वर भी इन्हीं प्रश्नचिह्नों का शिकार हुआ। विज्ञान और वैज्ञानिक विचारपद्धति ईश्वर के अस्तित्व को नकारती रही और दूसरी ओर पदार्थ ज्ञान का समावेश करती रही।

तत्त्वज्ञान अरविन्द दशन में मिलता है जिसमें डार्विन के उत्क्रांतिवाद से विचार नियोजित होते हैं। उत्क्रांति के क्रम में प्रकृति विकसित होती हुई मानव रूप प्राप्त करती है किन्तु मानवरूप ही उत्क्रांति का अन्त नहीं है उमका विकास हो सकता है और होगा, उसका लिख्य स्वरूप सिद्ध होना बाकी है यही अरविन्द दशन का सार है। अरविन्द ने जगत अथवा जीवन का निषेध नहीं किया है और साथ ही उसके वर्तमान स्वरूप में उसे स्वीकार नहीं करना चाहा है। उसकी अपूर्णता विषमता को नित्य के यथाय के समान नहीं स्वीकार किया है। उसका आकषण यह गुण तत्त्व है कि जीवन के उच्चतर विकास की संभावना अभी समाप्त नहीं हुई है।

काव्य और तत्त्वज्ञान में कोई आन्तरिक विरोध नहीं है। दोनों अपने अनुसार जगत और जीवन का आकलन करते हैं दोनों का ध्येय सत्य जानना है कवि का अर्थ ही द्रष्टा होता है इस कारण सच्ची कविता में जीवन के लिए काइ न काई संशय रहता है। कवि इस संदेह को अनुभूति रूप में सौंदर्य और आनन्द के माध्यम में व्यक्त करता है अतः कविता और तत्त्वज्ञान में कोई अंतर है तो वह रीति का है दशन का नहीं।

'कोयल के गीता के विषय में गीत लिखना ब्रह्म की सृष्टि का गृणयान काव्य में करने से अपेक्षाकृत सरल है किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि काव्य में विचार, आध्यात्मिक विचार अथवा सत्य का अभाव है। कोई भी ऐसा महाकवि नहीं हुआ है जिसके काव्य में दार्शनिकता

न हो।”

“कविता का काम इस विद्व मे कली ग्रध्यवस्था और बविध्य म साम्य लाना और अनन्त की पहचान करवाना है। कविता को इस अप्रुण जीवन व सौम्य और आनन्द को प्रकट कर मनुष्य का साक्षात्कार आनन्दमय और सत्यमय जीवन से करवाना है।”

तीसरे दशक म स्वीकृत दशन आज भले ही मुख्यत काव्य म नही मिलते फिर भी कविता (गुजराती नयी कविता) दशनशून्य नही हो गई है। इस सदी के पाँचवें और छठे दशक म श्री अरविन्द के जीवन दान का प्रभाव कई कवियों पर प्रचुर मात्रा म है। सुन्दरम्, प्रजाराम उशनस पिताकिन ठाकोर आदि ने इस शृखला म कितने ही उत्तम काव्य की रचना की है किन्तु पिछले पाँच एक वर्षों म इसका प्रभाव मन्द हो गया है।

नयी कविता म एक ओर मानव के आंतरिक सघष का और दूसरी ओर मानव की विशुद्ध अन्त जीवन की इच्छा का आलेख होता है। मनुष्य आज की स्थिति से असंतुष्ट हो अन्त स्थिति की कामना करता है जो वास्तव म मानव के भावी विकास की सूचक है। आज मनुष्य की जो स्थिति है उससे उबरने का सदेश उशनस देते हैं—

उठो हुई जीण मनु की ससृति

है कोई यह पृथ्वी की प्रवृत्ति से
अतिपरिचित लघु क्षितिज से
तो चलो उठो

ससार के अधकार को चीरती हुई एक दिव्य ज्योति है जो सदा आकृष्ट करती है—
सिर पर है नील गगन स्निग्ध, शोभा युक्त
तारों से बरसती है ज्योति दूर किस देश की ?^३

१ It is obviously easier to be poetic when singing about a skylark than when one tries to weave a robe of verse to clothe the attributes to the Brahman. But that does not mean that there is to be no thought no spiritual thought or no expression of truth in Poetry. There is no great poet who has not tried to philosophise.

२ We have no ascetic quarrel with our mother earth but rather would drink full of her bosom of beauty and power and raise her life to a more perfect greatness. This mediation between the truth of the spirit and the truth of life will be one of the chief functions of the poetry of the future. Sri Aurobindo. The future poetry—, page 287-88.

३ ने छे नील गगन शिर पे स्निग्ध शोभा अनेरी,
छायावाटे पुनि बरसत दूर को देश केरी।—कवि लोक प्रभाराम पृष्ठ ४७

इस वग के कविया का काव्य, दर्शन से इतना बोधिल है कि उनकी वास्तविक प्रतिभा का परिचय उसमें नहीं मिलता एक भाव या विचार के किसी चमत्कार के अभाव में य कवि पद्य रचना करते रहे हैं। कई कवि शृङ्गार के आध्यात्मिक उदगार की अभिव्यक्ति में केवल भगवान के नाम गिनवाते हैं।^१

रहस्यवाद

नयी कविता का आरम्भ किसी दर्शन को पुनरुज्जीवित करने के लिए नहीं हुआ था। हर वस्तु को अस्वीकार करने की भावना के कारण दर्शन का कोई स्पष्ट रूप हम आरम्भिक नयी कविता में नहीं मिलता है। किन्तु अनेक की नयतम कृतियाँ आँगन के पार द्वार और 'कितनी नावो में कितनी बार' में कविताया का जो स्वर है वह रहस्य से बहुत दूर नहीं पड़ता है। अनुभूतियों और अभिव्यक्तियों के इतने पडावा के बाद रहस्य की ओर अनेक का यह रुझान समवत इसी मत की पुष्टि करता है कि अंतिम प्रथम मानव का उसी अनादि अनन्त सत्ता में ही मिलता है।

रहस्यवाद का यह स्वर नयी कविता के लिए अपवाद ही है। जीवन की विसंगतियाँ में उलझे कवि का किसी परोक्ष सत्ता पर विश्वास नहीं है अतः अनेक का नवीनतम काव्य भाव और विचार क्षेत्र में नयी कविता के मूल स्वर से दूर पड़ जाता है। फिर भी रहस्य के प्रति जो एक जिज्ञासा है वह फूलपत्ती में अभिव्यक्ति न पाकर अपने आसपास उसे जीवन्त पाता है—

यह महामौन का शिविर,
असीम, छा रहा ऊपर
नीचे यह महामौन की सरिता
दिविहीन बहती है।
रूपों में एक अरूप सदा खिलता है,
गोचर में एक अगाचर, अप्रमेय,
अनुभव में एक अतीन्द्रिय,
पुरुषों के हर बभ्रव में ओभल
अपौरुषेय मिलता है।^२

मध्ययुग में भक्त कविया ने 'हरि मरो पीव में हरि की बहुरिया कहकर आत्मा और ईश्वर के मध्य विवाह का रूपक रचा था जिसमें मृत्यु को 'गवनाथ की दारी' कह कर ईश्वर

१ श्री अरविन्द दरान या पूरणपथे रगायेलो ओमन्तो आत्मा कविता कविता मा पीतानी पूण कला प्रकटाना शकतो नथी। बदारेक ती मान एक विचार के भाव ने कशा विशिष्ट चमत्कार बगर उन्नी पद्यबद्ध करता जग्याय थे।

२ आँगन के पार द्वार स० ही० वाग्दायन अक्षेय', पृष्ठ ३६

प्राप्ति का माध्यम बताया था। अज्ञय की 'धरी आ आत्मा री, क्या भोली कुवारी भी ऐसा ही रूपक है पर वातावरण के लौकिक होने के नाते कविता मार्मिक है—

हाँ छूट चला यह घर उपवन
परिचित परिगण में भी आत्मीय सभी
पर खेन न कर, हम थे इतने तक के अपने—
हम रचे ही गए थे यथाथ आधे आधे सपने—
आँसु भरकर कूले फेर और भर अजलि बिखेर
पीछे का फूल
स्मरण के थढ़ा के वृत्तज्ञता के सब के—
हम नहीं पूछते, जो ही, वम भव हो परिताप कभी।
जा आत्मा जा
क्या बधुका—
उसकी अनुगा
वह महानूय ही अब तेरा पथ
लक्ष्य अन जल पालक पति
आलोक धम
तुझको वह एकमात्र सरसाएगा।
ओ आत्मा री
तू गई बरी
ओ सम्पुवता
ओ परिणीता
महानूय के साथ तेरी भावरें रची गई।^१

रात को गूजते हुए सनाटे में कुछ बातें होती हैं पर वह बातें सनाटे की नहीं हैं—

मैंन उठकर खोल दिया वातायन
और दुबारा चींचा
वह सनाटा नहीं—
झरोखे के बाहर
ईश्वर गाता था।^२

असाध्य बीणा उस चरम अनुभूति के सुख की गाथा है जिस कोई भी प्राप्त नहीं कर सकता। एव कथा का रूप दंकर इश्वर की अनुभूति के विभिन्न स्तरों का वणन हुआ है—

अवतरित हुआ सगीत
स्वयंभू
जिसमें सोता है अलड

१ आगन प पा१८ द्वारा स० हो० बाल्यायन 'अज्ञेय' पृ० ५२-५३

२ क०, पृ० ५४

ब्रह्मा का मौन
अशेष प्रभासय ।
डूब गए सब एक साथ
सब अलग अलग एकाकी तार तिर ।

किंतु सब अलग अलग एकाकी तार तिर में किसी समन्वय के नहीं अपितु पृथक् व्यक्तियों के दसा होते हैं। कलाकार के वीणा छेड़ने के बाद ही व्यक्ति उस सगीत को अपने ढंग से अनुभूत करता है। ऊपर से देखने पर यह स्थिति परमब्रह्म की प्राप्ति की स्थिति के समीप दिखाई पड़ती है किंतु वास्तव में वह ब्रह्म की अनुभूति नहीं है। अनेक ने 'अह' को ब्रह्म का स्थान देकर उनकी 'यादया की है। कविता का वातावरण भले ही रहस्य से घूमिल है पर उस कुहासे के भीतर स जो प्रकट होता है वह हर व्यक्ति का अपना अह है जो उसे लिय सगीत का अपने ढंग से अर्थ करने को बाध्य करता है। रहस्य का आभास है किंतु रहस्य नहीं है, जबकि दूसरी ओर गुजराती कविता को अज्ञात ब्रह्म के प्रति जिज्ञासा का रहस्यमय कवि सदा आकृष्ट करता है। वह कौन है जिसकी न्यायना का प्रतिफलन सृष्टि के प्रत्येक कण में दिखाई पड़ता है। इसी सत्य की प्राप्ति के लिए कवि के हृदय में ऊध्व का अनाहदनाद होता है।

हिंदी में नया कवि हृत्तास ईश्वर का निषेध करता है किंतु गुजराती कविता की स्थिति जीतेन्द्र दवे के गाना में एकदम भिन्न है। ईश्वर प्राप्ति के लिए बेचनी और सत्य पिपासा प्रत्येक नये कवि में मिल जाती है। अप्राप्य की नित्य जगती चिन्ता और राजेन्द्र जैसे कवि की सुपुम्ना के तारा को कौन बजाता है और बजाने वाले को जानने की जिज्ञासा तथा प्रजाराम के मन के भवरे में अनाहदनाद 'गूजना' सभी पकितया में कवि हृदय की बेचनी स्पष्ट होती है।^१

ईश्वर का स्पष्ट पाकर तत्त्व ज्ञान सहज और सरल हो गया है। ऊध्व चतय के स्पष्ट में पुलकित हुआ कवि कल्पना का बल और वाणी की शक्ति दिखा सकता है। वह दशन की सूक्ष्मता और तत्त्व ज्ञान की भलक भी दिखा सकता है—

खुल गई यह पलडी
किमकी अगोवर प्राय की
सिमटा हुआ इसमें छिपा आवावा
कसा मधुर है हास ।^२

१ इश्वर मोटे भी भखना असे सत्य पिपासा प्रत्येक नया कवि भा लोवा मले छ । अप्राप्य की जागती नित्य भखना राजेन्द्र नेवा कवि की सुपुम्ना का तार से बचबणहार कोण से जाणवानी जिज्ञासा प्रजाराम ना 'मने ना मगरानु' अनादि अनाहद रागे 'गूजन' आ कथा पकितया भा कवि हृदय की भखना कर्ताव छे ।
मजरा २५, जीतेन्द्र दवे, पृष्ठ १००

२ खुला गए भा पारटा
कानी अगोवर आखनी
सथेला ने अनी ना। गोसु इतु
श. एल. अणुवा विद्या. १९६०. पृ. १००

इसके अतिरिक्त विनोबा की सर्वोन्मी विचारधारा का भी प्रभाव पिछले कुछ वर्षों की कविताओं में दिखाई दे रहा है। राजेन्द्र गौड़ उगनस वालमुकुट आदि ने इस विषय में कितनी ही रचनाएँ की हैं। किन्तु इन दिनों यह प्रभाव क्षीण होता जा रहा है। मानव मूल्यों की अथवा, विज्ञान और अथतत्र की विराट और असम्बद्ध योजना में अनुभूत मानव के अकेलेपन के कारण अब भूदान प्रवृत्ति के आध्यात्मिक दश के सामाजिक मूल्य के प्रति आकर्षण न रहना स्पष्ट है।^१

कविता का यह स्वरूप जो दूसरी ओर दिए गए आधुनिकता व अनुभाषा से एकदम अलग पड़ता है—वास्तव में किसी प्रयाजन से है अथवा नहीं, जयत पाठक का विचार यही है कि हताशा के सामने अथवा का पुनर्पाय और आशा से भरा जो स्वर सुनाई देता है वह कविता और मानवता के भविष्य के लिए एक सुभग आशाचिह्न है। आध्यात्मिकता का यह उमेय पिछले जीवन के व्यवहार का अस्वीकार नहीं करता है। आज का कवि जीवन और जगत के प्रश्न पर गंभीरता से विचार करता है। कविता एक ओर अतमन का सघप व्यक्त कर और दूसरी ओर जीवन के गारवत मूल्यों और उनके चरम ध्येय पर दृष्टि रख कर समरसता की स्थिति प्राप्त करने के लिए प्रयास करती है। दोनों का लक्ष्य एक ही है किन्तु उनका माग दूसरा है। नयी कविता में ये दोनों प्रवाह समानान्तर चलते हैं। ऐसी व्यापक आध्यात्म दृष्टि आज की कविता को शुद्धता में स, अभद्रता में स हताशा में स निकाल लेने में सहायक है।^२

अस्तित्ववाद

हिन्दी साहित्य में सामाजिक उत्तरदायित्व से पलायन के आरोप का उत्तर प्रायः यह दिया जाता है कि साहित्यकार क्षणजीवी है और यहाँ क्षण से तात्पर्य क्षणिकता से नहीं अनुभूति की प्रार्थनिकता से है।^३

अधुमानव की कल्पना भी मानव-मन की आंतरिक सच्चाई के अस्तित्ववाद के प्रत्यय

१ मानवमूल्यों की एकदम अथवा ना, विज्ञान अथ अथतत्र की विराट अथ अथतत्र की योजना में अनुभवानी मानव एकलता ना आ समय में भूदान प्रवृत्ति ना आध्यात्मिक अथ ना के सामाजिक मूल्य ना आकर्षण कवि ना ना रहे थे समय लक्ष्य है।—आधुनिक कविता ना विज्ञान लयन पाठक, पृष्ठ ५१

२ आज का जीवन का देरानी हताश का साम अथवा ना पीकड अथवा ना यदि पण पुनर्पाय अथ आशा की समर में जीवन अथवा ना के सर आध्यात्म विषय की नवतर कविता में समदाय है त कविता न अथ अथवा ना भावि माटे एक सुभग आशाचिह्न है आध्यात्मिकता ना आ उमेय पाठक जीवन ना कनरसय व्यवहारों में ही छुटकी जवना के जीवन को सर्वथा इन्कार करवानी बर्ति रहली नहीं। आज को कवि जीवन अथ जगत ना प्ररना विरा गंभीरता की विचार कर है, अथ मनुष्य ने आज जीवन में निमग्न आनन्द ना प्राप्ति पाय एकी उपना रखे है। एक आज कविता आन्तरिक विनवा अथक करीन ना जीवनवानु स जीवन ना शरण मूल्यों स लेना परम ध्येय कथ रधि रागा मवात् नी स्थापना माटे मय है। अथे नु लक्ष्य एक है मय न ना भागो जुग है। आजको नवतर कविता में आ अथे प्रराने जोहाना अथ है। आजका व्यापक अथम रटि आज ना कविता में शुद्धता में आ, अभद्रता भाषा में अथथना में आ अथरी सवा में अथे अथ सहायक ननी है। आधुनिक कविता अथक अथथ पाठक पृष्ठ २७६

३ अथमन, स० ह० अथथान मय, पृष्ठ १८७०

से मेल खाती है। इस क्षणजीविता और मानव की लघुता की स्वीकृति के पीछे वे तमाम मोहभंग की स्थितियाँ हैं जो स्वतन्त्रता के बाद मध्यवर्ग की अनिवायता बन गई थीं। हर व्यवस्था के गलित अनाचार और अष्टता के परिणामस्वरूप कवि मन की आस्था का ह्रास हुआ है। अपनी सांस्कृतिक परम्पराओं और नैतिक मूल्यों पर विश्वास खो देने पर नए मूल्यों की खोज में, पश्चिम का वैयक्तिकता को प्रथम देने वाला अस्तित्ववाद, उसे अपनी तलाश का उपयुक्त साधन प्रतीत हुआ।

कविता और कहानी दोनों ही क्षेत्रों में जिस जोरशोर से अस्तित्ववाद के नारे बुलन्द किए जा रहे हैं उससे यही लगना है कि अस्तित्ववाद पश्चिमी प्रभाव अथवा आरोपित आधुनिकता की आवश्यकता के रूप में आया है। कविता को आधुनिक होने के लिए अपने को अस्तित्ववादी घोषित किए बिना निम्तार नहीं दीखता।

पश्चिम में अस्तित्ववाद उनना नया नहीं है जितना कि वह समझा जाता रहा है। कीर्केगाद पहला अस्तित्ववादी चिन्तक था जिसने जड़ और चेतन की सभी वस्तुओं को अस्तित्व के अन्तर्गत ममेटा था किन्तु विशेषतः मनुष्य ही उसके अन्तर्गत आया। मनुष्य को निणय लेने की छूट है किन्तु उसके परिणाम का विचार इस स्वातन्त्र्य को चिन्ता का विषय बनाए हुए था। इस निणय का परिणाम क्या होगा यह किसी को भी ज्ञात नहीं है। जगत की निश्चित रचना में व्यक्ति का निश्चित स्थान है—यह कहना हास्यास्पद है। यह जगत् ऐसा है जिसमें व्यक्ति को अपने स्थान का ज्ञान नहीं है। हमारा कोई निश्चित वस्तुत्व है यह भी सिद्ध नहीं होता, अतः ईश्वर को साक्षी रखने पर परिणाम क्या होगा इसकी चिन्ता किए बिना काम करना हागा—यह प्रतिपादन कीर्केगाद का था।¹

इसी वैयक्तिक सत्य ने जो अपने से और अन्य लोगों की वैयक्तिकता से सम्बद्ध है, व्यक्ति की ओर सचेत किया। ईश्वर का महत्त्व ज्ञान के उस युग में था भले ही ईश्वर पूरा नहीं रह गया था—य भावनाएँ कीर्केगाद के समय में प्रमुख थीं। इसी समस्त उहापोह में मानव का महत्त्व बहुत क्षीण हो गया था, अतः कीर्केगाद का विरोध दार्शनिक शक्ति के लिए उचित ही था। उसने उन तथ्यों पर बल दिया जो छूट रहे थे। उसके अनुसार व्यक्ति की सुख प्राप्ति की इच्छा एक सृष्टि वृत्ति है।

दोना महायुद्ध के बीच की बौद्धिक उचल-पुचल में जर्मनी में कीर्केगाद का प्रभाव मुखरित हुआ जिसका सम्बन्ध नीट्ज़े के बाद की तत्कालीन धाराओं से जोड़ा जा रहा था।

1 To Kierkegaard individuals alone were real Their resolutions emerge through conflicts and tumults in the soul, anxieties, agonies perilous adventures of faith into unknown territories The reality of everyone's existence proceeds thus from the inwardness of the man not from anything that the mind can codify For objectified knowledge is always at one or more removes from the truth Truth is subjectivity —Philip Marriot Existentialism and Humanism, Introduction

कीर्तिकाद, जिसे ग्राज अस्तित्ववाणी दशन कहा जाता है उसके जनक है। यह ऐसा दशन नहीं है जिसका कोई पारिभाषिक प्रभाव अंग्रेजी साहित्य पर पड़ा है किन्तु उसके कुछ दृष्टिकोण, विशेषतः एक छिपी हुई उत्तेजना का सामान्य आभास, जो घटनाओं के दबाव से नहीं उपजता, मानव दशा मात्र के प्रति उदार होने के कारण बहुत से लेखकों में विभक्त है।

कीर्तिकाद व्यक्ति के अपने अस्तित्व के बोझ और रहस्य के प्रति सजग थे। यह बोझ ऐसा बोझ था जो उनकी दृष्टि में महत्वाकांक्षी था और जिसकी हीगल जैसे दार्शनिकों ने उपेक्षा की थी। दार्शनिक विचारों की गतिविधि या सभावनाओं के विकास की बात करते हुए वे कहते हैं कि हमारा विश्व सभावनाओं और विचारों का विश्व नहीं है यह मानव का विश्व है जिसमें हर कोई हर दूसरे के लिए और स्वयं अपने लिए एक रहस्य है। कीर्तिकाद के लिए जीवन में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तथ्य व्यक्ति का आत्मा का पारलौकिक के साथ सम्बन्ध था, जो इस स्थिति में था कि आत्मा का निणय कर सके सभवतः अपने जीवन के असीम एकांत या अतिशय धर्मांधता के कारण उठाने भय, त्रास और उत्तेजना पर बल दिया। एक अर्थ में वे एक सच्चे पर अग्रग धार्मिक दृष्टिकोण का प्रतिनिधित्व करते हैं।

कीर्तिकाद के विचारों का सफल और शुद्ध कलात्मक विकास काफ़का की कहानियाँ और उपन्यासों में मिलता है। उनके 'दि कासल और दि टायल उपन्यासों में प्रत्यक्ष वर्णन प्रधान सहज जीवन के प्रति सबको आकर्षित किया है। ऐसी सहजता धोला दे सकती है और काफ़का की कृतियों की गहन अस्पष्टता और उनके रूपों के भ्रामक रूप ने जितने अर्थ लगाए हैं किसी भी आधुनिक लेखक ने सभवतः नहीं लगाए।

काफ़का का अर्थ यह लिमा जा सकता है कि हम लोग विरासत में ही अपराध प्राप्त करते हैं। किसी भी किए न किए पाप और उसके निराकरण के लिए, और क्षमा के लिए हम ईश्वर प्राप्ति के प्रयास में सफल नहीं हो सकते। और प्रतिमा या सत्या (चक्र) के समान जो ईश्वर की प्राप्ति का दम भरते हैं का काम है विभ्रान्त व्यक्ति या भोगने वाले इच्छुक के प्रति गहन सहानुभूति उत्पन्न करना और दो ऐसे प्रश्न उत्पन्न करना कि क्या कोई अंतिम अयोरिटी है और अगर है तो क्या बवल एक है? अंत आलोचक ने इन उपन्यासों को धार्मिक रूपों के रूप में नहीं अपितु एक टूटे हुए समाज में असहाय व्यक्ति के चरित्र के प्रतिविम्ब रूप में स्वीकार किया है। नागरिक मत्ता गन्ती पर ही रहता है किन्तु हर चीज का ठीक करने वाला विभाग तब वह नहीं पहुँच सकता। पाठकों से वह अपील करते हैं इस कारण नहीं कि वे उनकी पहलिया का उत्तर देना चाहते हैं अपितु हम लिए कि वह अतिगम्य गुदना और गहनता से हमारे समय की उत्तेजना को अभिव्यक्त करते हैं। ग्राज का पाठक अंत में भय और चिन्ताओं को काफ़का के नायकों में गोज़ सकता है। समय में हम में पहचान होने के बाद भी काफ़का ने जिस समार का चित्रण किया है वह हमारे ही प्रचारपूर्ण सरकार द्वारा नियंत्रित व्यक्ति और किसी न किसी प्रकार के न्यायी मकान और भरे हुए मानवित्व चिह्नमानवता का ही विश्व है।

कीर्तिकाद के अर्थ उत्तराधिकारियों में साथ जन्म लोग धार्मिक न होकर नास्तिक हैं और यह पाठकों के लिए अर्थ समतामयिका का आन्तरिक चरित्र वातावरण और भय उह कीर्तिकाद

के समान ही उत्तुङ्ग बना रहा है जिससे वे मानव जीवन में व्यक्तित्वता की विशेषता लक्षित कर सकें।

वे इस तथ्य पर विशेष बल देते हैं कि यदि ईश्वर नहीं है तो मनुष्य ही मनुष्य को बनाता है (बहना यह है कि व्यक्तित्व रुचि ही मानव प्रवृत्ति क्या होती है इसे परिभाषित करती है), अतः कोई भी चुनाव हम करत है तो उत्तरदायित्व के भयकर भार से दब रहते हैं क्योंकि हम केवल अपने लिए ही नहीं अपितु सबके लिए करते हैं। अस्तित्ववादियों के लिए हम लोग केवल सकट के युग में ही नहीं जी रहे हैं अपितु यह समय मानव के अस्तित्व मात्र के लिए सकट का है और यह सकट स्थायी है।

‘अस्तित्ववाद अपने नास्तिक या आस्तिक रूप में ईलियट की भूसाईं दया के समान है। अनुभव के प्रति ऐतिहासिक दृष्टि यह स्पष्ट करा सकती है कि एक युग ऐसा है जब इतिहासनाता आधुनिक साहित्य के लिए आवश्यक न रहे। अपने समय की धार-धार होने वाली दुष्टनाओं के समान समय का बीत जाना मात्र कम महत्वपूर्ण होगा। मानव जीवन की दशा जो इतनी सीमित और उदास है, अब स्थायित्व प्राप्त करती जा रही है और व्यक्ति उस थोड़े से शांति, सुख और निर्माणात्मक समय को स्वीकार कर लेता है जो उस अनुग्रह के रूप में अधिक और अधिकार के रूप में कम प्राप्त होता है। वह इन आशीषों को गिन लेता है और इतना होता है।’

ग्रेग्रील मार्सेल, काल जस्पस, हाइडेगर कामू फ्राज्ज वापका के नाम इस अस्तित्ववादी आंदोलन से जुड़े हैं जिनकी दृष्टि वर्तमान सकट के प्रति लगभग एक-सी है।

अस्तित्ववाद के प्रति जो भ्रामक दृष्टिकोण रहे हैं उनके कारण इसे एक दशन के रूप में स्वीकार किया जाने लगा है। वास्तव में अस्तित्ववाद एक दृष्टिकोण है और किसी भी दृष्टिकोण को स्वीकार करने का अर्थ उसे सम्पूर्णतः स्वीकार करना है। किसी व्यवस्थित विचार-पद्धति से प्रभाव ग्रहण करने की बात समझी जा सकती है। एक पूरी विचार

-
- 1 Existentialism whether in its theist or atheist versions transcends, like Eliot's christian piety a merely historical attitude to experience and it seems possible that the period when we call in a wider sense, historicism was a main mark of modern literature may be coming to an end In a period of recurrent calamities like our own, the mere passing of time gradually comes to have less significance than it may have in more settled or more expansive epoch The conditions of human life, sad and limited as they are, assume a certain air of permanence and individuals accept what periods of peace and happiness and constructive activity they are granted less as a right than as a grace They count their blessings and are grateful
—GS Fraser Modern writer and his world, p 12

व्यवस्था हमारे सामने है—उसमें जहाँ स जो कुछ ध्यान अनुभव करेंगे, उस हम स्वीकार करने वाली वो प्रतीति बन कर रहते हैं किन्तु किसी दृष्टिकोण को ध्यान धराना सम्भव नहीं है और एक दृष्टिकोण को सम्पूर्णत धराना के बाद यह सम्भव नहीं है कि हम व्यक्ति को एक दृष्टि से देखें, समाज वा किसी और दृष्टि से तथा व्यवस्था को किसी और दृष्टि से और उसकी मूल्यवत्ता को परगने की दृष्टि कोई और हो। अस्तित्ववाद से केवल प्रभावित होकर रह जाना सम्भव नहीं है। यदि व्यक्ति यदि अस्तित्ववादी है तो पूरी तरह स धरना नहीं है। यही दृष्टिकोण साहित्य से भी सम्बन्धित है। किसी विचार कृति पर अस्तित्ववाद का प्रभाव का विवेचन रचना की मूल गवेषणा अस्तित्ववादी होने से हो सकता है इस दृष्टि में नहीं कि उसके पात्र या परिस्थितियों में कहीं अस्तित्ववाद का प्रभाव है।

अस्तित्ववाद वह सिद्धांत है जो मनुष्य का जीवन को सम्भव बनाना है और निरन्तर करता है कि प्रत्येक सत्य और प्रत्येक काय के लिए परिवेश और मानव की समझना की आवश्यकता होनी है।¹

मनुष्य अपने आपको जो बनाता है उसने अतिरिक्त वह और कुछ नहीं है। वह सबप्रथम सत्तागत होता है। सबसे पहले मनुष्य ही वह प्राणी है जो अपने अविष्य की ओर अग्रसर होता है। अस्तित्ववाद का पहला प्रयोग है कि प्रत्येक मनुष्य को जो कुछ वह है उसके प्रति सजग किया जाए और उसने अस्तित्व के पूरे उत्तरदायित्व को उसी पर स्थित कराया जाए। मनुष्य केवल अपने लिए नहीं सबके लिए उत्तरदायी है।

व्यक्ति निष्ठा का एक अर्थ यह है कि व्यक्ति नियम करता है अपना निर्माण करता है, उसने लिए मानवीय निष्ठावार की अवहेलना करना असम्भव है। इनमें से दूसरा अर्थ ही अस्तित्ववाद का आधारभूत अर्थ है।

जहाँ कहीं भी परित्यजन (abandonment) का प्रयोग हुआ है उसका अर्थ है कि ईश्वर का अस्तित्व नहीं है और आरम्भ से अंत तक उसकी अनुपस्थिति का परिणामों पर विचार करना होगा। ईश्वर के अभाव की ओर मंथनी उपकल्पना (hypothesis) है। उसके अभाव से कुछ भी परिवर्तन नहीं आएगा।

व्यक्ति परित्यक्त (condemned) इस कारण है कि उसने अपना निर्माण स्वयं नहीं किया है और इस संसार में आने के क्षण से ही वह अपनी प्रत्येक क्रिया के लिए जिम्मेदार रहता है।

निराशा (despair) का अर्थ यह है कि हम अपने को एक निरन्तरता तक सीमित रखते हैं जो हमारी इच्छाओं से सम्बद्ध है। उस बिंदु के बाद जहाँ विचारधीन सभावनाएँ प्रभावहीन हो जाती हैं हम अपने को निरपेक्ष रखना है क्योंकि ईश्वर कहीं नहीं है जो विश्व को हमारी इच्छाओं के अनुकूल ढाल दे। विश्व की जीतने की अपेक्षा अपने को जीतने का

1 Existentialism is a doctrine that renders human life possible, a doctrine also affirms that every truth and every action imply both an environment and a human subjectivity — J P Sartre Existentialism and Humanism

अथ आशा छोड़कर काम करने के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है।

निवृत्तिवाद (Quietism) उन व्यक्तियों का दृष्टिकोण है जो इस बात में विश्वास करते हैं कि जो काम हमसे नहीं होता वह दूसरों को करने दिया जाये, किन्तु साधु क्रिया के प्रतिरिक्त किसी और वास्तविकता में विश्वास नहीं करते। व्यक्ति अपनी क्रियाओं के प्रतिफलन के अनिर्विकल और कुछ नहीं है। प्रेम, प्रेम के कार्यों के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है और कला के क्षेत्र में प्रकटी हुई प्रतिमा के प्रतिरिक्त प्रतिमा और कुछ नहीं है।¹

और व्यक्ति संक्षेप में—

Man is nothing but a series of undertakings that he is the sum of the organisation the set of relations that constitute these undertakings²

व्यक्ति यदि कायर है तो इस कारण कि उसने अपने कार्यों द्वारा स्वयं को कायर बना लिया है। कायरता मुह मोड़ लेने या पराजय मान लेने से उपजती है और प्रकृति काय नहीं है अतः मनुष्य प्रकृति से कायर नहीं हो सकता। यह संभव है कि वह अपनी कायरता छोड़ दे या कोई और अपनी वीरता छोड़ दे। महत्व केवल पूर्ण प्रतिबद्धता (total commitment) का है और किसी विशेष कारण अथवा किसी विशेष क्रिया से हम प्रतिबद्ध नहीं हो जाते हैं।

अस्तित्ववाद का मूलभूत केंद्र अप्रतिबद्धता (free commitments) है, जिसके द्वारा मनुष्य अपने को मानवता के स्वरूप का पहचान कर, पहचानता है। प्रतिबद्धता सदा ही समझ में आ सकती है भले ही वह किसी भी युग में किसी भी व्यक्ति के प्रति की गई हो। किन्तु व्यक्ति किसी और के लिए निणय नहीं ले सकता—ऐसे किसी भी निणय को अस्तित्ववाद अस्वीकारता है। उसके अनुसार व्यक्ति का कभी अंत नहीं होता क्योंकि उसका (व्यक्ति का) अभी निश्चय रहना बाकी है।

व्यक्ति का अस्तित्व अपने परे के विचारों के नियोजन में या अपने को खोल में होता है। दूसरी ओर आध्यात्मिक ध्येयों की प्राप्ति में लग कर वह अपने अस्तित्व को बचा सकता है। क्योंकि वह अपने से प्रागे निवल गया है अतः अपने सभी आध्यात्मिक प्रयासों का केंद्र वह स्वयं है।

मानव सृष्टि—मानव की व्यक्तित्व की सृष्टि के प्रतिरिक्त और कोई सृष्टि नहीं है। अस्तित्ववाद सन्तु नास्तिकता से पूर्ण परिणाम प्राप्त करने का एक प्रयास है। उसका अर्थ मनुष्य को निराशा के गत में छोड़ना कदापि नहीं है। यह निराशा अविश्वास का पर्याय नहीं है यहाँ इसका अर्थ कुछ और है। यह दर्शन उस अर्थ में नास्तिक नहीं है कि ईश्वर के होने न होने की द्विविधा में ही अपने को समाप्त कर दे। उसके अनुसार वास्तविक समस्या

1 No potentiality of love other than that which is manifested is loving—J P Sartre Existentialism and Humanism

2 J P Sartre Existentialism and Humanism

ईश्वर का अस्तित्व नहीं है। मनुष्य अपने को मोचना चाहता है और यह जानना चाहता है कि क्या उसे अपने आप से कोई नहीं बचा सकता? ईश्वर के होने का कोई ठोस प्रमाण भी नहीं है और इसी अर्थ में अस्तित्ववाद प्राणावादी है, वह कर्मों का सिद्धान्त है।

सात्र के भाषण पर आधुनक उपयुक्त आंतर यह स्पष्ट कर देता है कि अस्तित्ववाद को समझे बिना उत्तरी व्याख्या करनेवाले विचारकाने अस्तित्ववाद के बारे में कतिपय भ्रांतियाँ फला दी हैं। पहली तो यह कि अस्तित्ववाद निराशा का दर्शन है और दूसरी यह कि अस्तित्ववाद आत्मघात को स्वीकार करता है जबकि मिय आप सिसाइफस म कामू ने स्वयं कहा है कि वे आत्मघात में विश्वास नहीं करते। ईश्वर को अस्वीकार करके बिया गया है किन्तु वह कोई गति रूप ईश्वर का विरोध नहीं अपितु निश्चयन अस्तित्ववादियों के ईश्वर का विरोध है।

अस्तित्ववादी विचारधारा में जहाँ भी लेखक शब्द का प्रयोग हुआ है वहाँ तात्पर्य गद्यकार से है, कविता—चित्रकला, मूर्तिकला और संगीत के समान अधिक है। इस दृष्टि से कि उसकी सजना का ससार भी बिम्बों से निर्मित होता है। जैसे ध्वनि और रंग बिम्बों का सृजन करते हैं उसी तरह अर्थ को रेखाओं या संगीत में नहीं बाँधा जा सकता। दूसरी ओर लेखक रंग और रेखाओं से नहीं अर्थ से स्वयं को अभिव्यक्त करता है जो गद्य से प्रतिपाद्यत जुड़ा हुआ है और पदार्थ नहीं प्रतीक है। कविता गद्य के समान भाषा का उपयोग नहीं करती। वह तो भाषा की साधना करती है शब्द उसके लिए स्वतः साध्य है।

अस्तित्ववादी, गद्यलेखन को एक विशिष्ट यत्ना रूप मानते हैं। विगिष्ट इस अर्थ में कि अर्थ कला रूप जहाँ बिम्ब-सृजन में ही अपनी सार्थकता पा लेते हैं वहाँ गद्य विचारों के सम्प्रेषण का माध्यम है। इसके द्वारा मानव चेतना, वास्तविकता का उदघाटन करके क्रियाशील होती है। अतः साहित्य सृजन के माध्यम से लेखक अपने अस्तित्व की साधकता खोजना चाहता है और अपनी स्थिति को प्रामाणिकता प्रदान करना चाहता है।

अस्तित्ववाद पर नए साहित्य—कविता और कहानी दोनों में ही काफी बहस की जा रही है किन्तु मंच तो यह है कि कविता विचारों के सम्प्रेषण का माध्यम नहीं हो सकती। कविता का विषय अनुभूति को बिम्बों द्वारा सम्प्रेषित करना है। उसमें भाषा की बिम्ब क्षमता नहीं सांकेतिकता ही मूल्यवान् होती है। इसीलिए विचार के सम्प्रेषण का माध्यम गद्य ही हो सकता है। कवि क्षणजीवी हो सकता है किन्तु कविता में क्षणजीवित्व का विचार ही क्षण की अनुभूति की अभिव्यक्ति करेगा तभी कायात्मकता सम्भव होगी।

पश्चिम से आयातित दर्शन की सगति हम अपने परिवेश से नहीं बचा सकते हैं क्योंकि अस्तित्ववाद को आरम्भ करने वाली परिस्थितियाँ हमारे देश की नहीं हो सकती हैं। और सम्भवतः यही कारण है कि हिन्दी की अस्तित्ववादी कहलाई जाने वाली रचनाओं में देश की परिस्थितियों में मानव की समस्याओं का समाधान नहीं कामू काफ़ी सात्र कीकेंगाद

के नामा के साथ एक बनावटी सत्रास का आभास मिलता है। पश्चिम की परिस्थितियाँ म जो नराश्य और सत्रास स्वाभाविक लगता है, हमारी परिस्थितियाँ म आरोपित होकर वह झूठ, आरोपण और असंगति के अतिरिक्त और कुछ नहीं लगता।

पिछले लगभग दस वर्षों की कविता उन विस्थापित युवा मना की अभिव्यक्ति है जो किसी प्रकार की मायता न पाकर अपने अग्रजों के प्रति विक्षोभ से भर जाते हैं और वह विक्षोभ जब कोई निकास नहीं पाता तो आत्मदया आत्महीनता का बोध बनकर काव्य म अभिव्यक्त होने लगता है। अलग अलग गुटों में बँटे ये तमाम कवि, कहानीकार अपने अपने झुंड़े ऊँचे किए काव्य के राजमार्ग पर जुलूस निकालते हैं—अपने आप को निष्कासित समझने लगते हैं।

स्वाधीनता के तत्काल बाद उभरी पीढ़ी केवल आक्रोश म खोलती नहीं है उसके पास एक मुनिश्चित चिन्तन है एक ठोस आधार है जिस पर वह खड़ी है। चिन्तन के नाम पर नयी पीढ़ी के पास केवल कुछ उधार लिए नाम हैं जिन्हें वह बार बार दोहराया करती है। हर कवि अपने को अलग अलग समझता है जिसके पास देने के लिए कुछ नहीं है और इतने छद्म बुद्धिजीवियों म जो स्वस्थ दृष्टिवाले हैं उनकी आवाज चीख पुकारों में डूब जाती है।

अस्तित्ववादी दृष्टिकोण ने सन '६० के बाद साहित्य में महत्त्व पाया है। हिन्दी और गुजराती दोनों में ही नयी कविता के पीछे अस्तित्ववादी चिन्तन का आधार है। गुजराती नयी कविता म स्थान-स्थान पर अस्तित्ववाद का प्रयोग हुआ है किन्तु यदि स्वीकार किया जाये तो अस्तित्ववाद की आत्मा से वह बहुत दूर है। उसमें, नाम कुछ भी दिया गया हो, जो प्रयोग हो रहे हैं वे प्रयोगवादी कविता के समीप हैं। शब्दों को नया अर्थ देना भाव व्यञ्जना में असमय होने पर आड़े तिरछे शब्द लिखकर प्रभाव उत्पन्न करना ही अस्तित्ववाद नहीं हो जाता, उसके लिए एक विशेष भावबोध की आवश्यकता होती है जिसे समझने पर भी गुजराती नया कवि अपने विचारों पर हावी नहीं होने दे पाया है। गुजराती नयी कविता मध्यकालीन कविता के भग्नावशेषों से लेकर आधुनिक दृष्टिकोण तक अपने विषय का प्रसार किये है अतः अस्तित्ववादियाँ की भूमिका म स्वातन्त्र्य, मृत्यु और क्षण की बात करते-करते कवि ईश्वर की लीलाया का गुणगान करने लगता है तो सहज ही आश्चर्य होने लगता है, पर उसका समाधान भी तुरन्त ही हो जाता है क्योंकि गुजराती नया काव्य नयी कविता या नवगीत जैसे विभागा म विभाजित नहीं है।

व्यक्तिकता पर विशेष आप्रह

अस्तित्ववादी चिन्तन का व्यक्तिकता पर विशेष आप्रह है। नयी कविता के सद्म म अह का महत्त्व एक सीमा तक इमी व्यक्तिकता का पर्याय हो सकता है, किन्तु इसका अर्थ, निस्मदेह अस्तित्ववादी कभी नहीं रहा है। यहाँ—समाज सबहारा, बौद्धि, शोषक, शोषितों पर बरसाए जा रहे मौलिक व्याख्यानों के बीच से उभरकर व्यक्ति उठ खड़ा हुआ है। पश्चिम में व्यक्तिवाद व्यक्ति को हर प्रकार की स्वाधीनता देना है, व्यक्ति किसी से प्रतिबद्ध नहीं है—न ईश्वर से, न दश स न समाज स और न ही अपने परिवार से। यहाँ

व्यक्तिवाद का स्वर उससे पर्याप्त भिन्न है। अप्रतिबद्धता व प्रति मोह तो व्यक्ति व मन में है किन्तु यह अप्रतिबद्धता अभी उसका प्रेम-मात्र है—यह दृष्टि स्थिति है जिसे वह अनुभूति के स्तर पर कभी नहीं भोग सकता। फिर भी प्रतिगम सामाजिकता से उबर कर अपनी आवाज दूसरों तक पहुँचाने का प्रयास करता है। और एक और मध्यवर्गीय परिवेश के प्रति आक्रोश और दूसरी ओर बढ़ती हुई व्यस्तता से भयभीत आत्मरक्षा की भावना में बट जाता है।^१

न सेलूँ मैं अगर गतरज एसी गलत गतों पर
कि जिसमें सभी चालें बस तुम्हारी हों ?
न हो स्वीकार यदि यह तल मुझको
जीतना जिसको तुम्हारी बनियत हो ?
और जिसमें हारना मेरी नियति हो ?^२

व्यक्ति का वह उसे दुनिया से कुछ ऊपर उठा देता है। उसका वह को तोड़नेवाला कोई भी प्रयास उसे असह्य है—

अह को चट्टान को तोड़ती
आ रही आवाज किसकी।
कौन चुपके वस्त्र को
तेज सूई की तरह छेदना ?^३

गुजराती नयी कविता में भी अह का यह स्वर सुनाई देता है। कविता जिन सीमा तक वैयक्तिक अह हो गई है उतनी पहले कभी नहीं थी। पहले कवि समाज के साथ अटूट रूप में बँधकर विद्व समाज की स्थापना चाहता था। अब वह समाज को अस्वीकार नहीं करता किन्तु अपनी वैयक्तिकता को समाज के लिए मिटा देने को प्रस्तुत नहीं है। आलोचकगण चकित होकर कहते हैं—

विशाल एकात्मा का अनुभव इसका (कविता का) फल है—ऐसा आज तक माना जाता रहा है किन्तु आधुनिक कवि इस एकात्मता का निषेध करने निकल पड़ा है ऐसे चिह्न दिखाई पड़ने लगे हैं।^४

कवि केवल अह का भेष नहीं है, अपने सारे कार्यों का सभ्य केन्द्र वह स्वयं ही है। उसका विषय 'यह', 'वह' 'तुम' का स्थान पर मैं में केंद्रित हो गया है—

'हरेक' पूल का नाम होगा ज्योतिष
प्रेम इस नाम को पहचानेगा ज्योतिष

१ आधुनिक कविता का मूल्यांकन इन्द्रनाथ मदान, पृष्ठ ६७ से उद्धृत

२ तीसरा सप्तक कुँवर नारायण पृष्ठ २७३

३ दूसरा सप्तक नरेश कुमार मेहता, पृष्ठ १२४

४ 'विशाल एकात्मा को अनुभव के पल फल छे हम आज सुधी मनातु, आधुनिक कवि आ एकात्मा को निषेध करवा नोकट्यो होय तेवा चिद्ध देनाय छे।'—गुजराती साहित्य की विकास रेखा भीष्माद डाकर, पृष्ठ ३६२

हरेक गद्य का नाम होगा ज्योतिष
हवा में उड़ता पाखी प्यारेगा ज्योतिष ।^१

अस्तित्ववादी व लिए वैयक्तिकता इसलिए आवश्यक है क्योंकि अपने को भीड़ से अलग कराने के प्रयत्न में जो कुछ वह करता है उसमें उसका स्वत्व अधिक है। वह वैसा इसलिए नहीं करता कि समस्त समाज के अर्थ लोग बसा करते हैं अथवा कुछ और करने के लिए नहीं है बल्कि इसलिए कि जो कुछ कर रहा है उसके लिए वह जिम्मेदार है, बसा करने में वह अपने प्रति ईमानदार रहता है। पर हमारे परिवेश में समाज से एकदम कट पाने का साहस कवि कभी नहीं कर पाया है और असामाजिक होने पर भी नहीं। वह तिलमिला उठता है—सब आघातों को सह लेता है लेकिन समाज से कटकर जीना उसकी नियति नहीं है—

हैं छिपी, इन मुट्ठियाँ के बीच
मजदूरियाँ, लाचारियाँ, असमयताएँ
एक ही जिसको बताएँ
मुट्ठियाँ ये हैं बनी फौलाद की
सबको समेटे
युग युगों से बढ़ हैं अब तक ।^२

और

क्या मैं चीहना को^३ न दूँगी राह ?

जानता क्यों नहीं निज में बद्ध होकर है नहीं निर्वाह ।^३

यह अतिरिक्त आत्मकेन्द्रिता की भावना वास्तव में अस्तित्व के प्रति, सत्ता के प्रति शका का प्रतिफलन है। शका बार-बार उठाई गई है जिससे अस्तित्व में प्रेम, मृत्यु विपाद, भय सभी-कुछ है—ये हमारे जीवन की अनिवायताएँ हैं जिनसे किसी भी प्रकार छुटकारा नहीं पाया जा सकता है। ईश्वर के अभाव में मनुष्य एकदम अकेला हो जाता है और ईश्वररिक्त समाज में जीने वाला व्यक्ति उसी अकेलेपन से और अपने होने मात्र पर शका के कारण अपने में ही सिमट जाता है। अपने लिए उस जा अर्थ मिलता है वह उसे सवेदनशील होने से बचाता है। पहले अपने होने का एहसास और उसके बाद अपने लिए अर्थ प्राप्त करने का आत्म सघर्ष महायुद्धों के बीच भटकी हुई मानवता के लिए सात जीवन दृष्टि थी ।^४

लौह के वशीभूत गदगद थडालुओं के मेल में

भीड़ के प्रपञ्च बीच शक्ति जिज्ञामु एक—

अशुभ उपस्थिति हूँ ।

१. फीणनी दीवानो ज्योतिष जानी, पृष्ठ १

२. नाव के पाँव जगदीरा शुभ, पृष्ठ २१

३. इत्यलम् स० ही० वात्स्यायन 'अश्वेव'

४. माध्यम मि० नंबर ६५ श्रीकाल -माँ, पृष्ठ ६४

व्यक्तिवाद का स्वर उससे पर्याप्त भिन्न है। अप्रतिबद्धता व प्रति मोह तो व्यक्ति के मन में है किन्तु यह अप्रतिबद्धता अभी उसका प्रेम-मान है—यह दर्शित स्थिति है जिग वह अनुभूति के स्तर पर अभी नहीं भोग सकता। फिर भी अनिश्चय साम्राज्यिकता में उबर कर अपनी आवाज दूसरो तक पहुँचाने का प्रयाग करता है। और एक ओर मध्यवर्गीय परिवर्ग के प्रति आक्रोश और दूसरी ओर बढ़ती हुई व्यस्तता व भयभीत आत्मरक्षा की भावना में बँट जाता है।^१

‘तैलूँ मैं अगर गतरज एसी गलत गतों पर
कि जिसमें सभी चालें बस तुम्हारी हा ?
न हो स्वीकार यदि यह गल मुझको
जोतना जिसको तुम्हारी बनियत हो ?
और जिसमें हारना मरी नियति हा ?’

‘व्यक्ति का ग्रह उसे दुनिया से कुछ ऊपर उठा देता है। उगम ग्रह को तोड़नेवाला कोई भी प्रयास उसे असह्य है—

ग्रह की चट्टान को तोड़नी
आ रही आवाज किसकी।
कौन चुपके वस्त्र को
तेज सूर्य की तरह छेटना ?’

गुजराती नयी कविता में भी ग्रह का यह स्वर सुनाई देता है। कविता जिस सीमा तक व्यक्तिगत भव हो गई है उतनी पहले अभी नहीं थी। पहले कवि समाज के साथ घट्ट रूप में बंधकर विश्व समाज की स्थापना चाहता था। भव वह समाज को अस्वीकार नहीं करता किन्तु अपनी व्यक्तिगतता को समाज के लिए मिटा देने को प्रस्तुत नहीं है। आलोचकगण चकित होकर कहते हैं—

विशाल एकात्मा का अनुभव इसका (कविता का) फल है—ऐसा आज तक माना जाता रहा है किन्तु आधुनिक कवि इस एकात्मता का निषेध करने निकल पडा है ऐसे चिह्न दिखाई पडने लगे हैं।^२

कवि केवल ग्रह का मेघ नहीं है अपने सारे कार्यों का सभ्य केन्द्र वह स्वय ही है। उसका विषय ‘यह, वह, तुम के स्थान पर मैं मैं केन्द्रित हो गया है—

‘हरेक फूल का नाम होगा ज्योतिष
प्रेम इस नाम को पहचानगा ज्योतिष

१ आधुनिक कविता का मूल्यांकन इन्द्रनाथ मदान, पृष्ठ ६७ से उद्धृत

२ तीसरा सप्तक कुँवर नारायण पृष्ठ २७३

३ दूसरा सप्तक नरेश कुमार मेहता, पृष्ठ १२४

४ ‘विशाल एकात्मा को अनुभवते पतु फल ले हम आज सुधी मनातु, आधुनिक कवि आ एकात्मा को निषेध करवा नीकटयो होय नैवा चिह्न टिप्पण्ये १’—गुजराती साहित्य की विकास रेखा धीरभाई डाकर, पृष्ठ ३६२

हरेक गध का नाम होगा ज्योनिय
हवा में उड़ता पाखी पुकारेगा ज्योतिप ।^१

अस्तित्वशून्य व लिए वैयक्तिकता इसलिए भावश्यक है क्याकि अणन का भीड से अलग करान का प्रयास म जो कुछ बह करना है उसम उसका स्वत्व अधिन है । वह वैसा इस लिए नहीं करता कि समस्त समाज के अग्र्य लोग वैसा करत हैं अथवा कुछ घोर करने व लिए नहीं है बल्कि इमलिए कि जो कुछ कर रहा है उसके लिए वह जिम्मेदार है, बसा करने म वह अपने प्रति ईमानदार रहता है । पर हमारे परिवेश म समाज से एकदम बट पाने का माहम कबि कभी नहा कर पाया है, घोर असांभाजिक होन पर भी नहीं । यह तिलमिना उठता है—सब भाषाओं को सह लेता है लेकिन समाज से बटकर जीना उसकी नियति नहीं है—

हे छिपी, इन मुट्ठिया के बीच
मजबूरियाँ, लाचारियाँ, असमथताएँ
एक हो जिसको बनाएँ
मुट्ठियाँ य हैं बनी फोलाद की
गवका समेटे
युग युगों से बन्द हैं अब तक ।^२

घोर

क्या मैं चीहता को न दूजी रह ?

जानता क्या नहीं निज म बढ होकर है नहीं निर्वाह ।^३

यह अतिरिक्त आत्मवेदितता की भावना वास्तव मे अस्तित्व के प्रति, सत्ता के प्रति पारा का प्रतिक्रान है । गरा बार-बार उठाई गई है जिसमे अस्तित्व म प्रेम, मृत्यु विपाद, अण ममी-मृठ है—ये हमारे जीवन की अतिवापताएँ हैं जिनम किसी भी प्रकार छुटकारा नही पाया जा सकता है । ईश्वर का अभाव में अनुप्य एकदम अकला हा जाता है घोर ईश्वररिक्त ममात्र म जीन जाता अरिउ उमी अकल्पन से घोर अणन हान मात्र पर शका के कारण अपने म ही गिरा जाता है । अणन लिए उय जा अण्य मिलता है वह उस संवेगशील हाने म बचाता है । पर उ अणन हान का एहसास घोर उमक बाद अपने लिए अण्य प्राप्त करन का अणन-अण्य महायुद्धों क बीच अटती हुई मानवता के लिए सात जीवन-दृष्टि थी ।^४

सात क बागीभूत गद्गल अट्टानुओं के मम म
भीड के अणन बीच अति अतिमागु एक—
अणन उरिभक्ति हूँ ।

मैं अपना के हाँसे सखा स दण्डित हूँ ।
 उनके विश्वासो स हारा हूँ
 उनकी नाशनी से
 कुछ ऐस अपराधी साबित हूँ
 मानो अपना ही इत्यारा हूँ ।
 जीवन म क्या यह कुटिन द्रव्य ?
 यह कैसा विधान—निभय जीना अवध ?
 जीवित हूँ, या केवल अपहृत हूँ ?
 सजा हूँ या केवल ध्ययहृत हूँ ?
 क्या इतना ऊहापाह
 यदि मात्र अनुभूति हूँ तुम्हारी ।^१

क्षणजीविता

क्षण का महत्व ऐसे तो मृत्यु की आकस्मिकता पर आघत है पर नयी कविता म इस आकस्मिकता का अर्थ 'पल म परल' होगी के साथ नहीं जोड़ना चाहिए। नयी कविता को देग की ऊहापोह ने जो अनुभूतियाँ दी उनम इस अनिश्चितता का भी हाय है। नया कवि क्षण की अनुभूति पर बल इसलिए देता है कि वह अपने को समसामयिक जीवन के प्रति प्रतिक्षण उत्तरदायी समझता है। उससे विरत होकर शाश्वत की गोल म विधाम करने की कल्पना करना उसके स्वभाव के प्रतिकूल है। जीवन क्रम की स्वाभाविक अखण्डता उसे क्षण की अनुभूति मे भी उन तत्वों की यथेष्ट उपलब्धि करा देती है जो वास्तव म नित्य हैं—

क्या बुरा है यदि क्षण से अचानक
 प्रस्फुटित होकर प्रगल्भ बहार सा
 मृच्छित बनो मे
 पुन अपन बीज के भवितव्य ही तब
 लौट आऊँ
 और अगला कदम ही मेरा उठाया क्रम
 कही भा
 या कही भी नहीं ।^२

क्षणा क खण्डहरा म होते हुए जीवन और मृत्यु क सवन्न स सभी कवि परिचित हैं। वास्तविक सकट के पहले ही के सकट का अनुभव कर लेते हैं—

लका म राम पधारें
 इससे पहले ही हम

१ आत्मनयी कुँवर नारायण, पृष्ठ १२०

२ नवभूत कुँवर नारायण पृष्ठ १०५

रावण रावण खेल चुके ।^१

और रावण रावण खेलन का सत्रास सब और फैला हुआ है ।

गुजराती नयी कविता, वास्तव में उस दौर से गुजर रही है जो हिन्दी कविता में प्रयोगवाद था । या कविता प्रतियथायवादी होने के प्रयास में, केवल क्लिष्ट प्रतीकों के जगल में भटक गई है । उसका स्वर अस्तित्ववादियों के समीप उतना नहीं पड़ता जितना कि प्रतियथायवाद के ।

अप्रतिबद्धता

अप्रतिबद्धता का प्रश्न स्वाधीनता के बाद सन '६० के ग्रामपास जितना उठने लग है उतना पहले कभी नहीं उठा था । अप्रतिबद्ध, वस वही रह सकता है जिस पर कोई उत्तरादायित्व न हो और निजी सुख दुःख की चिन्ता के अतिरिक्त और कोई चिन्ता उसे न व्यापे । वैसे स्वाधीनता के बाद अधिकारों को प्राप्त करने के लिए जो होड़ छिड़ गई है, जितनी योजनाओं का पर्लाफाश हो चुका है उनमें सोचने समझने वाला व्यक्ति निस्संग हो गया है । आलोचना '६८ के जनवरी / मार्च अंक में अप्रतिबद्धता के प्रश्न पर विचार करते हुए नामवरसिंह ने यह साबित करने की चेष्टा की है कि अप्रतिबद्धता मोहभंग की उपज है, जिसकी बहुलता पिछली पीढ़ी के लेखकों में पाई जाती है । युवा लेखकों ने कोई मोह पाला नहीं जो उसका भंग होता । वह तो मोहभंग के बाद की उपज है, अतः वह न उस रूप में रोमांटिक है और न एंटीरोमांटिक । पर आलोचना के इसी अंक में इस मोहभंग से परे और अप्रतिबद्धता से दूर साबित की जानी वाली पीढ़ी के लेखकों का कथन उनके कथ्य के विपरीत पड़ता है—“थो स्वतंत्रता के उपरान्त की साहित्यिक पीढ़ी या युवा पीढ़ी के समक्ष तमाम स्थितियाँ इस प्रकार प्रतिफलित हुई हैं कि विश्वास नाम का तत्र छिन भिन हो गया है । उसे लग रहा है कि इस यात्रिक उहापोह में वह एक अनियंत्रित इकाई बनकर रह गया है । तमाम पारिवारिक तथा सामाजिक सम्बन्ध उसे मात्र बहूबाहुट के लग रहे हैं । उसे समय की अनिवाय सत्ता ने अपने शिकजे में जकड़ लिया है । वह इस छटपटाहट को व्यक्त करने के लिए प्रतिश्रुत है । यह छटपटाहट उसे अलगाव दे रही है और यही अलगाव उसकी कृतियों में भी परिलक्षित हो रहा है ।”

दोना में से किसी एक की दृष्टि तो निश्चय ही भ्रामक है । कवि स्वयं अपनी पीढ़ी के विश्वास का टूटता हुआ बताता है—जो अप्रतिबद्धता के लिए उत्तरदायी है और आलोचक की नजर में उस पीढ़ी में कोई मोह पाला ही नहीं जा भंग हो । पर वे शायद साहित्य के उस स्वर को झूल गए जिसमें कवि न अपने को अप्रतिबद्ध रखने के लिए उदासीनता छोड़ ली है—

१ कौण ने दीवानी ज्योतिष बानी

—

लका मा राम पधारे
अपे पहेला ते थापणे
रावण रावण रमी चूक्या होइश

न हमारी आँगों हैं आत्मरत
 न हमारे हीठों पर भोगीत
 जितना भी सबे ऊब लिए
 अब हम किसी भी व्यवस्था में डाल दो—
 जी जाएंगे ।^१

और

ऐसी व्यवस्था में तोड़ा भी जिस नहीं जा सकता
 भोगा भी जिस नहीं जा सकता
 छोड़ दूँ
 सोचता हूँ साचना भी छोड़ दूँ ।^२

यह किसी भी व्यवस्था में जीने और सोचना छोड़ देने के लिए तत्पर हो जाने के लिए जब तक बाध्य न किया जाए तब तक ऐसी निरपेक्ष स्थिति कबसे आ सकती है ? इस स्थिति को लाने का दायित्व हम केवल परिस्थितियाँ और परिवेश पर ही छोड़ सकते हैं। परिस्थिति वैयक्तिक हो सकती है पर परिवेश एक सामूहिक सत्य है जो हम सबके लिए बरणीय और अवरणीय सिद्धान्तों को स्थापित करता है। जब यही सामूहिक सत्य केवल नाम करने को सत्य ही, जिसकी शर्तें व्यक्ति-व्यक्ति के लिए बदलती रहें तो उसके प्रति अविश्वास न हो तभी आश्चय होगा। यह अप्रतिबद्धता दायित्वहीनता तक विस्तृत नहीं है उसने अपने ही सद्म में अपने ही प्रति उदासीनता में अभिभूत पाई है। काफी सीमा तक पश्चिम से आयातित दंगन के प्रभाव के कारण कवि मन के ये बौद्धिक उलभाव हैं जो उस विचारधारा से विंचित साम्य पाने पर अपने आपको उसके सहारे छोड़ देता है। अपने को हाथीदाँत की पोली मीनारों में छिपा वह झाल मूढ़ कर आसपास से निश्चिन्त हो जाता है किन्तु काव्य की यह अप्रतिबद्धता सबकालीन नहीं है। अपने को कीर्वाण और नीरसे की मुर्दा पोशाक पहनकर घूमन वाला समझने वाला लोग किसी न किसी स्तर पर अपने पाँव धरती पर पात हैं।

वास्तव में साहित्यकार किसी के प्रति प्रतिबद्ध नहीं है। प्रतिबद्धता एक ऐसी नागफाँस है जो व्यक्ति को मात्र कुण्ठित करती है, उस एक त्परे में बंद कर देती है—वह दायरा राजनीति का हो या सामाजिक मर्यादाओं का या साहित्यिक चिन्तन का। साहित्यकार कोई विद्रुपक नहीं है कि उसे किसी मानी हुई या तय की हुई परिपाटी का सृजन करने के लिए बाध्य किया जाए। आज के साहित्यकार ने सड़ी गली परम्पराओं से उस केंचुन को उतार फेंका है जिसने गत कई दंगनों के साहित्य को प्रसित कर रखा था। आज का विद्रोही साहित्यकार प्रतिबद्धता के प्रति कोई आकण्ठ नहीं रखता। वह अगर किसी से प्रतिबद्ध है तो अपने आंतरिक सधप से अपनी श्रितियों से अपने बेनकाब यथितत्व से। जो प्रतिबद्धता का सम्बंध साहित्यकार से कभी नहीं रहा। जो जातिदर्शी रहे युगद्रष्टा रहे वे किन्हीं भी

^१ सजात बैलारा कानपेदी, पृष्ठ १

^२ वही, पृष्ठ ७३

बधनो म नहीं बंधे—

लीक पर वे चलें जिनके
चरण दुबल और हारे है
हमे तो जो हमारी यात्रा से बने
ऐसे अनिर्मित पथ प्यारे है ।^१

मुक्तिबोध न अपनी तथा अपन समकालीन कवियों की रचना प्रक्रिया पर एक निमग्न तटस्थ, पथवेक्षण की दृष्टि से विचार किया है। वे कना के तीसरे क्षण की बात जहाँ करते हैं वहाँ वे तमाम समकालीना से परे हट कर फटेसी को गन्धबद्ध करने लगते हैं वहाँ उनका काय सत्कार किसी राजनीतिक विचारधारा का नहीं अपितु एक सवेदनशील कवि की रचानाओं का भयावह और व्यक्तिक विरोधाभासा से भरा विषय दिखाई देन लगता है। मुक्तिबोध ने अप्रतिबद्धता के सकट को कई तरह से भेला है—

अधूरी और सतही जिन्दगी के गम रास्ता पर
हमारा गुप्त मन
जिनम सिनुडना जा रहा
जसे कि हमी एक गहरा स्याह
गोरो की निगाहो से अलग ओझल
सिमट कर सिफर होना चाहता हो जल्द ।^२

यहाँ गोरे वे समकालीन हैं जिनके प्रति मुक्तिबोध एक अतिरिक्त घणा से भर गए हैं—एक निर्वासन की तीव्र इच्छा यहाँ व्यक्त है।

अप्रतिबद्धता का यह स्वर गुजराती नयी कविता में उतना मुखर नहीं है। समाज से बेहू जुड़ा हुआ होने के कारण कवि केवल महानगर की तीव्र गति के मध्य अपने आपको हर परिस्थिति में अनुकूल ढालता चलता है। किसी भी कवि से पूर्ण प्रतिबद्धता का दावा करना अनुचित ही है फिर भी गुजराती कवि मनिन और आधुनिक चेतना दोनों से ही जुड़े होने के कारण किस विषय से प्रतिबद्ध है यह कहना कठिन है। सुरेश जाशी अस्तित्ववाद से प्रभावित सबसे महत्वपूर्ण कवि माने जाते हैं, एक ओर वे ईश्वर के अस्तित्व की भ्राति में जीवित रह कर मुक्त प्राप्त करते हैं और दूसरी ओर उसी भ्राति की व्यापकता का गुण गान करने में लिखाइ देते हैं—यहाँ वह अप्रतिबद्ध हूँ दोनों के ही प्रति, पर रे में प्रकाशित कविनाएँ जिसके मुख पष्ठ पर बड़े बड़े अक्षरा में लिखा रहता है कि 'र' में प्रकाशित कृतियाँ हम समझत ही है ऐसा बोर्ड म माने^३—फिर अप्रतिबद्धता का इसमें बड़ा प्रमाण और क्या हो सकता है ?

जब मन की घणा भी चुक जाए उस समय अप्रतिबद्धता ही एकमात्र उपाय बच रहता है अपने अस्तित्व को बचाए रखने का। अपने आसपास से समझौता न करने की

१ एक सूनी नाथ सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, पृष्ठ ३१

२ चांद का मुँह टेंटा है मुक्तिबोध, पृष्ठ १४८

३ 'र' में प्रकाशित कृतियों में समझते हैं अर्थात् एम कोर्दे से मानी लेखुँ सही।

जिद म जब मन घसग हो जाता है तो अप्रतिबद्धता के प्रतिरिक्त और कोई उपाय नहीं बच रहता, पर गुजराती कवि की अप्रतिबद्धता उतनी गहरी नहीं है जितनी कि हिन्दी के नए कवि की। एक अपने परिवेश से बेहू जुड़ा हुआ है और विषयो का क्षेत्र बहुत अधिक विस्तृत होने के कारण अप्रतिबद्ध सगने लगता है जबकि हिन्दी कविता म अप्रतिबद्धता जीवन की विसर्गतिपा के कारण आई है।

सत्रास

व्यक्ति प्रस्त होना है किमी विभीषिका से वह युद्ध हो अथवा कोई भयकर परि वतन। जब यह प्रश्न जीवन आस्था और विश्वास पर प्रतिप्रश्न लगा देता है तो सत्रास के लिए भूमिका तैयार हो जाती है। यह सत्रास खडखडाते हुए रोबट कम्प्यूटर जबडा फाडे आदमी को समूची निगल लेने वाली मशीनो महस्वाकाशा की हत्याओ, बेतहाशा भागते शहरो या एक पर एक चगी आ रही सनाभा म दिखाई देता है जो अपने हर कदम के साथ किमी देश को नको से हटा देती है, किमी व्यक्ति को शतरज के मोहरे की तरह आगे बढा देती है या एक पर एक चडे मकानो के सामने गदन उठाए मानव को बीना बना देती है। यह सत्रास बीसवी शताब्दी के प्रतिम चरण के लिए कोई नई बात नहीं है। सब जीते जा रहे हैं क्योंकि जीवित हैं। प्रकृति का शासक चाँद पर पहुँचने की हांड मे कब लडखडाता हुआ धरती पर आ गिरेगा वह नहीं जानता—कब यह धकपक करती मशीन उसके शरीर को समूचा निगल डालेगी वह नहीं जानता। कब तक सोमवार मंगलवार, बुधवार का क्रम उसे जीना पडेगा उसे नहीं मालूम। उसे यह भी नहीं मालूम कि बस की लम्बी लाइन के अत म खडे होने वाले को एक जैसे धरो म अपना घर खोजने का कब अवसर मिलेगा। सत्रास का यह स्वर नई कविता के लिए कोई आकस्मिक स्वर नहीं है।

महानगरो म जीवन की गति सिमट जाने के कारण रंगे वाले शहर भी लाल हरी बत्ती के नियंत्रण मे चलने लगे हैं। आधुनिकता की दौड म हम शायद बहुत पीछे हैं फिर भी यात्रिकता की विभीषिका स्वाधीनता क बाद बहुत बड गई है—

हर मकान की पीठ पर नए मकान
हर दिन
गहर की सीढ़ी पर
नया गहर
किंतु नवागन्तुक के आन का बोध नहीं
हप नहीं
दु ख नहीं
त्रोध नहीं।^१

यह सत्रास किसी एक साहित्य का नहीं है किन्तु समूचा भारतीय साहित्य सत्रमण

नयी कविता की दार्शनिक पीठिका

की इसी स्थिति से गुजर रहा है—

भोर
मेरे हाठ चूमती है
लगता है
होठों से सारा रक्त चूम लेगी

लगता है
मैं समूचा मुलग जाऊँगा
रात कामाध
भील कया सी
अपनी जाधो म दबा लेती है
जिन्गी
त्रास त्रास त्रास
मुझे जीने का प्रयत्न छोड देना चाहिए ।'

अस्तित्ववादी विचारधारा विस्तृत पमाने पर हुए युद्धोत्तर परिवर्तन के बाद उभर कर आई थी । योरप के लिए यह युद्ध जितनानिर्णायक था—एशियाका वह भाग जिसे भारत कहते हैं उसकी लपटों की गर्मी से ही परिचित हो सका था अतः भारतीय साहित्य में वर्णित सत्रास की पृष्ठभूमि युद्ध उतना नहीं है जितना कि औद्योगीकरण और स्वातन्त्र्योत्तर विभ्रम । इसके अतिरिक्त चिंतन में एक प्रकार की सावमीमक एकरूपता आने से यह स्थिति आ गई है—

मैं किसी भी सडक पर

२ रे मणिलाल देसाइ—

सवार
मारा हाठे पर चुवन कर छे
मने लागे छे
होठ बाटे मार लोही हमयां न चूस लेरो
साब पोताना कठिन उष्य स्तनी
मारा म्बुल्ला बछ पर दबावे छे
मने लागे छे
हमयां हु सन्गो जईरा
रात
कामाधि भाल कया नी, जेम
पोताना वे साथलोनी बच्च
मने पूरी राखे छे
जिदरा
त्रास त्रास त्रास
मारे जीववाना प्रयत्नो छोडी देवा बोइए ।

निकल जाता
घोर त्रिती भी
बग पर आहिगा
बट जाता
(३)
मेरा कोई नाम नहीं ।^१

मृत्यु के एहसास का घातक

जीवन की बचल एक परिणति है—मृत्यु। यठ समृद्धि क माग ग हो प्रपवा बगानी के माग से। पहला माग अपने म जीवन गमाधि क समान है क्यकि गुग म भावच्छ इया ब्यक्ति उस एकरस जीवा स उबरते का भी प्रयास नहीं करता। घोर दूमरी तरह का नरक ससार के अधिकाग लोगो का प्राण है क्यकि वे अपनी इच्छा के विरुद्ध भवाल मृत्यु मरने के लिए अभिगप्त हैं। वास्तव म जीवन मूल्यों की तलाग म मन्कता हुपा ब्यक्ति अपने जीवन से ही सन्नस्त हो जाता है।

ऐसा नहीं है कि अस्तित्व की क्षणिकता पर कभी प्रश्न ही न उठाया गया हो। बदिक्, औपनिषदिक प्रथ। से आरभ हुई यह प्रश्न शृंगला आज तक नहीं टूटी है किनु अथ वह केवल प्रश्नमात्र नहीं है—एक विभीषिका है जिससे मुक्ति नहीं ही मिल पाती।

अस्तित्ववादी विचारघारा क्योकि महायुद्धों का परिणाम है, अत आसन्न मृत्यु का घातक मात्र उन्हें अपने से ही अजनबी बना देता है। 'अपने अपने अजनबी' म बफ के तह खाने म दबी सेल्मा और योके की मन स्थिति के हम सागी नहीं हो सकते।

राजकमल चौधरी का मुक्ति प्रसंग या कुवरनारायण का 'आत्मजयो' इन घातक की और सनेत तो करता है लेकिन जीवित समाधि की यत्रणा उसम नहीं है। मृत्यु का अथ है समय से ऊपर हो जाना पर वास्तव म होता यह है कि मृत्यु जीवन की समाप्ति बन जाती है। जीवन का अथ मृत्यु नहीं हो सकता और मृत्यु की पहचान ब्यक्ति दूसरी मृत्यु म करना चाहता है। आधुनिक मनुष्य की आसनी यही है कि वह जीवन और मृत्यु दोनों से ही नहीं उबर पाता। उसे जीवन के उत्तर मे भी प्रश्न मिलते हैं और मृत्यु के उत्तर मे भी—

'जीवन क्या है ?

मृत्यु क्या ?

मुक्ति कैसे ?

ईश्वर कहां ?^{१२}

मृत्यु से इतना भयभीत है मनुष्य कि हर गति मे, हर स्वर मे मृत्यु का ही पगध्वनि सुनाइ देती है—

१ मायादर्पण श्रीकान्त वर्मा, पृष्ठ १८

२ आत्मजयो कुंवर नारायण, पृष्ठ १०८

सूखे पत्तों की—
टूटती आवाज की
एकसुरी लय में
मृत्यु की पदचाप गूजती है ।^१

ईश्वर की सत्ता में अविश्वास

नया कवि ईश्वर को स्वीकार नहीं करता—जब हम यह कहते हैं तो इसका अर्थ केवल इतना है कि ईश्वर जो अफीम की तरह व्यक्ति को पलायन करने में मदद देता है, जो सबके बड़े-से-बड़े अपराधों को गंगा स्नान मात्र से धो देता है जो अपने आपस भागने में बड़ी सहायता करता है—नए कवि को माय नहीं है, इसका अर्थ केवल इतना है कि वह अध्यात्म जो बाहर के तूफान से बचने के लिए श्रुतमुग की तरह रेत में सिर गड़ा लेता है—नए कवि का अध्यात्म नहीं है। यह अध्यात्म जो अतीत का एक मुदर परदा खड़ा कर व्यक्ति को छिपा लेता है, नए कवि को स्वीकार नहीं है। नए कवि का अध्यात्म वह है जो उसे काम करने की प्रोत्साहित करता है—यह अध्यात्म उसकी अपनी आस्था है, उसका अपना विश्वास है। उसका विरोध उन तत्तीस करोड़ देवी देवनामा से है जो अपने चमत्कारों से साधारण मनुष्य को एक झूठ के सत्तार में जीवित रहने को बाध्य करते हैं।

अस्तित्ववादी की तरह नया कवि नास्तिक नहीं है लेकिन वह उन स्थापित मूल्या के प्रति आस्तिक भी नहीं है जिनमें घटा बजा कर भगवान को जगाना और मंदिर को दहरी पर भाया पटक कर प्रायश्चित्त करना ही आस्तिकता मानी जाती है। उनकी व्यस्तता उन्हें इतना समय ही नहीं देती कि वह ईश्वर के होन या न होने की समस्या पर बहस कर सके। ईश्वर का अस्तित्व मान तो उसने उत्तरदायित्व को समाप्त नहीं कर सकता। अपने पर उसकी आस्था ईश्वर में विश्वास से अधिक है—

बार बार अपने भीतर दोहराता हूँ
मैंने जो कुछ किया
ठीक किया,
मैं जो कुछ कर रहा हूँ
ठीक कर रहा हूँ
मैं जो कुछ कहूँगा, ठीक कहूँगा।
अपने पर मेरी आस्था
इतनी छोटी नहीं

१ र. लामशकर ठाकुर पृष्ठ ४—

सूखा पादरु ना
तूटी गयेला आवाज ना
एक सुरी लय मां
मृत्यु ना पदचन पडपाय छे ।

द्वारा मृत्यु की वेदना को स्वर देते हैं। गुलगती हुई सिप्रेट, गूय के डूबने पर मृत्यु का घाना, अस्तित्व को सोतती हुई नीद का गुग, अधी घाँता के सामने लठे नग्न अणकार और छिपी घेदना के घाँसू मृत्यु के नित नए रूप म अपने अस्तित्व को रीत हुए कवि के स्वनिर्मित विम्ब हैं। सुरेग जोशी, ज्योतिष जानी और आदिल मसूरी की कवितामा म अस्तित्ववाणी स्वर तो है किन्तु यह आँगिक प्रभाव इस दृष्टिकोण के प्रति आयाप ही करता है।

हिन्दी कविता म भी आत्मजयी के अतिरिक्त ऐसी कोई श्रुति नहीं है जिस पूर्ण अस्तित्ववादी स्वीकार किया जाए। आत्मजयी का नचिबता उपनिषद् का सभावनाहीन पात्र न होकर जीवन मृत्या को ललाग करता हुआ दिगाहारा है जिसके लिए जीवन और मृत्यु दोना ही अभिगाप हैं। उपनिषद् का नचिबेता असहमति और बौद्धिक स्वायत्तता का प्रतीक है पर आत्मजयी का नचिबेता अस्तित्व का प्रान उस रूप म उठाता है जिसम अस्तित्व प्रेम, युद्ध, मृत्यु, विपाद का पर्याय है जिनसे पलायन किया ही नहीं जा सकता। ईश्वरविहीन समाज म जीने वाले व्यक्ति का अवेलापन और मृत्यु आधुनिक सदमों म मृत्यु है जो मनुष्य के होने को समाप्त कर देती है—

क्याकि व्यक्ति मरता है
और अपनी मृत्यु म वह बिल्कुल अवेला है
विवश
असात्वनीय।

हाइडेगर ने भी यही कहा है कि मनुष्य ऐसे अवेला नहीं होता केवल मृत्यु के समय ही उसे अपनी हतास और विवश स्थिति का बोध होता है।^१

वह आत्मबोध का इच्छुक नहीं है अपितु उसकी चिन्ता अपने अस्तित्व का अण खोजने की है। अमी अथ पाने का सघष दो महापुद्धो के बीच पिसी हुई मानवता का याय सगत दृष्टिकोण है। उसकी किसी भी खोज का अथ किसी परमात्मा की खोज नहीं है—स्वय अपनी खोज है। वह मनुष्य के पतन का साक्षी है—

एक भटकती चिन्तनशीलता
जिसके लिए आजीवन कारावास तक की सुरक्षा नष्ट हो चुकी।
अब मुक्त है किसी भयानक बाह्यता मे
क्योकि अब वह जिसके बाहर है
वह बाहर भी मृत्यु की ही तरह
अतिम कुछ लगता है।^२

१ To seek to realise one's possibilities as an individual alone and as if one were isolated and independent, this is authentic existence. The way to active it is to treat one's life as a progress towards death, the only event in which we are genuinely each one of us alone — मेरी वारनक एन्वितरेशियल एथिक्स, पृष्ठ १४

२ आत्मनवी कुबर नारायण, पृष्ठ ३६

निराशा आज अधिक स्थायी है—उसके ठोस कारण हैं क्याकि भविष्य उसके लिए प्रवाह है और अतीत उसकी सुरक्षा का कोई दाय नहीं लेता है—घोर यथाय से उसकी मुक्ति कभी नहीं होती और न ही निराश्य से वह उबर पाता है—

जिधर माग

उधर भागे पहले ही से एक कठिन अनिश्चय,

पीछे भा खड़ी होती है एक नयी दीवार

जो पहले न थी

एक डरावनी छाया

और टिचकते पाँवों को

घमकाकर आगे ढकेलते

घातक इरादा के निमग्न इशारे

किसी और फाँद जाने का जो चाहता है ।^१

माक्सवाद

परिवर्तन को आधार मानने वाला यह दर्शन यह स्वीकार करता है कि अब तक दार्शनिक केवल सृष्टि की व्याख्या करते रहे हैं किन्तु अब आवश्यकता है कि उस दृष्टि में परिवर्तन किया जाए। दर्शन के रूप में माक्सवाद सृष्टि और समाज का विद्वलेपणात्मक अध्ययन करता है और क्रियात्मक रूप में सामाजिक परिवर्तन के लिए प्रयास करता है।

माक्सवाद का प्रभाव तारसप्तक के कवियों में जितना मुखरित हुआ है उतना अन्य दाना सप्तको में नहीं है। दूसरा सप्तक में शमशेर और भारती प्रगतिवादी विचारधाराओं के समर्थक हैं। शमशेर के निकट माक्सवाद का 'वैज्ञानिक' आधार लेकर ग्रामपास की जिदगी में रूचि लेकर उसे समझता है—

“इसका सीधा सादा मतलब हुआ अपने चारों तरफ की जिन्दगी में दिलचस्पी लेना, उसको ठीक-ठीक यानी वैज्ञानिक आधार पर (मेरे नजदीक यह वैज्ञानिक आधार माक्सवाद है) समझना और अनुभूति और अपने अनुभव को इसी समझ और जानकारी से सुलभाकर, स्पष्ट करके, पुष्ट करके अपनी कला भावना को जगाना। यह आधार युग के हर सच्चे और ईमानदार कलाकार के लिए बेहद जरूरी है।”^२

किन्तु भारती 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' की सातो कहानियाँ में कोई माक्सवादी निष्कर्ष मले ही निकाल लें कविता के क्षेत्र में वे बेहद रोमानी और काफी सीमा तक उद्गू कविता की 'नजाकत' के समीप हैं।

तारसप्तक में मुक्तिबोध, भारतभूषण अग्रवाल और नेमिचंद्र जैन अपने कवित्वों में स्वयं को कम्युनिस्ट स्पष्ट घोषित करते हैं —

१ आत्मनवी कुँवर नारायण, पृष्ठ ४२

२ दूसरा सप्तक स० अक्षय, शमशेरसिंह का कवित्व

'जमा मेरा भुकाव मार्क्सवाद की घोर हुआ। अधिक् यथानिक्, अपिक् मूर्त और अधिक् तेजस्वी दृष्टिकोण मुझे प्राप्त हुआ।'

'मार्क्सवादी राजनीति का अध्ययन अच्छा लगता है। मार्क्सवाद को मात्र क समाज के लिए रामबाण मानता हूँ। कम्युनिस्ट हूँ।'

'पढ़ने में विशेष दिलचस्पी है। राजनीति में (त्रिधात्मक रूप से) मार्क्सवादी और कम्युनिस्ट भी।'

नई कविता में मार्क्सवाद की अभिव्यक्ति या तो रूप क गुणगान क रूप में हुई है, या फिर बुजुर्गों के प्रति आक्रोश के रूप में। सवहारा का दद उनका अपना दद है। किन्तु कहीं भी मार्क्सवाद साध्य बनकर नहीं आया है। ऐसा नहीं है कि मार्क्सवादो विचारा का पिष्टपेषण करने के लिए काव्य की रचना की गई हो, अपितु कविता अपनी अनुभूतिया या अपनी प्रतिश्रियाओं को स्वर देती है यदि उसमें मार्क्सवादी विचारधारा मिलती है तो किसी निश्चित विचारधारा के फलस्वरूप मिलती है। सत्य के कवियों में केवल रामविलास शर्मा ऐसे हैं जिन्हें शुद्ध मार्क्सवादी कहा जा सकता है। इस कारण यह निर्धारित मत लेकर कि नई कविता मार्क्सवाद से प्रभावित है उसमें मार्क्स द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों की छानबीन करना कविता के प्रति अपाय है। अपने परिवेश के प्रति कवि जागरूक होता ही है अतः यदि वग-सघष की व्यथा को कहीं वह अपने काव्य में अभिव्यक्ति दे तो उसे मार्क्सवाद घोषित करना केवल पूर्वाग्रह होगा।

मार्क्सवाद इन कवियों की दृष्टि में एकमात्र सच्चा आधार है और सभवतः यही सच्चा आधार सन '४० में स्वतंत्रता की कल्पना को साकार करने के लिए आवश्यक है—

वह मजदूर किसानों के स्वर कठिन ही
कवि है उसमें अपना हृदय मिलाओ
बाट बुजुर्गों भावों की गुमठी को—
गाओ।^१

उनकी दृष्टि में युग में क्रांति की ज्वाला केवल मार्क्सवाद जगा सकता है। भारत को नया रूप देने का उपाय केवल मार्क्स के पास है—

भारत का आत्मराग
भूत और भविष्य का वितान लिए
काल मान विन
मार्क्स मान में तुला हुआ।^२

१ तार सप्तक स अक्षय, मुनिबोध का वक्तव्य

२ वही, भारतभूषण अग्रवाल का वक्तव्य

३ वही, नेमिचन्द्र जैन का वक्तव्य

४ दूसरा सप्तक म० अक्षय रामशेर पृ० १०८

५ दूसरा सप्तक अक्षय, पृष्ठ १११

गुजराती नयी कविता स्पष्ट रूप में ही किसी निश्चित दशन को स्वीकार नहीं करती है। मार्क्सवाद का प्रभाव उस पर मुख्यतः '३६ तक दृष्टिगत होता है जब उमाशंकर जोशी और सुन्दरम् सयुक्त रूप से ईश्वर के निष्कासन और गरीबों को सात्वता देने का दायित्व सम्हालने हुए थे। गांधी युग में ही यह स्वर मुख्य रूप से मिलते हैं किन्तु गांधीजी की मृत्यु के साथ ही समस्त गांधीवाणी विचारों और स्वप्ना का अन्त हो गया। सन '५० के बाद की कविता में मार्क्सवाद का कहीं स्थान नहीं है। इस समय की कविता एक ऐसे व्यक्ति का चित्र प्रस्तुत करती है जो एक गुफा में कद है। गुफा के द्वार की ओर उसकी पीठ है और दीवार की ओर उसका चेहरा। सप्ताह उसके लिए केवल वही है जिसकी कुत्तिसत परछायाँ गुफा की ऊबड़ खाबड़ दीवारों पर दिखाई देती हैं।

मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव हिन्दी की नयी कविता को पर्याप्त गति देता रहा है। प्रगतिवादी आंदोलन के अवशेषों का प्रभाव इस काव्य में काफी है और उसे किसी एक जगह केन्द्रित नहीं किया जा सकता। प्रगतिवादी काव्य की तरह वह केवल सिद्धांतों के जगल में नहीं फँसा है उसका प्रसार मार्क्सवाद के व्यावहारिक पक्ष को समझने तक में है जबकि गुजराती का नयी कविता में मार्क्सवाद का प्रभाव केवल एक सीमित समय तक मिनता है उसके बाद वह केवल इतिहास की वस्तु बनकर रह गया है।

मनोविश्लेषणवाद

मन के विश्लेषण के लिए उसकी समस्त गतिविधियों का आलेख आवश्यक रहता है, उन गतिविधियों का जो व्यक्ति विशेष की प्रवृत्तियों को सूचक हैं। कविता क्षणिक मनोभावों की अभिव्यक्ति है, इसमें एक विचार या एक अनुभूति को छोड़ किसी व्याख्यान के लिए अवकाश नहीं रहता है और किसी एक अनुभूति के आधार पर कोई निगम भी नहीं दिया जा सकता। कविता का मनोविश्लेषणवाद के आधार पर विवेचन करना समभव नहीं है—उसके पीछे वह व्यापक पृष्ठभूमि नहीं है जो मनोविश्लेषणात्मक विवेचन के लिए अपेक्षित है।

साहित्यिक कृतियों के लिए किसी दार्शनिक चिन्तन का आधार ग्रहण किया जाना कोई नयी बात नहीं है। सप्ताह भर की हर भाषा के साहित्य में ऐसी कृतियों का उदाहरण मिल जायेंगे जिनके मूल में कोई दशन निहित हो। हिन्दी साहित्य का तो अधिकांश ही ऐसी रचनाओं का है। साहित्य, प्रचार का माध्यम नहीं है और न किन्हीं राजनीतिक मिद्धान्तों का घोषणापत्र है लेकिन कोई कृति यदि साहित्य की शर्तों को पूरा करते हुए दार्शनिक आधार ग्रहण करती है तो उसका कलात्मक मूल्य घटता नहीं है।

साहित्य के सन्दर्भ में मनोविश्लेषणवाद का अध्ययन करने के पूर्व स्वयं इस वाद की व्याख्या आवश्यक है जो साहित्य में अनुभूति का विषयीगत और आत्मनिष्ठ रूप है।

मनोविश्लेषणवाद के तीन प्रमुख व्याख्या हैं—फ्रायड, एडलर और जुंग।

फ्रायड

मानव व्यक्तित्व में चेतन के अतिरिक्त एक और स्तर होता है जिसे अचेतन कह

सकते हैं। इन दोनों के बीच में एक अभेद्य सी मालूम देने वाली दीवार है जिसे तोड़ कर अचेतन मन में प्रवेश किया जा सकता है। उही तीन स्तरों को फ्रायड ने अचेतन, अर्द्धचेतन और चेतन कहा। अचेतन की कल्पना फ्रायडियन मनोविश्लेषण का आधारभूत सिद्धांत है। मस्तिष्क का तीन चौथाई यही अचेतन है और मनुष्य के विचार, रहन-सहन के ढंग की स्वाभाविकता या अस्वाभाविकता का मूल प्रेरक यही अचेतन है। हमारे व्यावहारिक जीवन के सारे कायकलाप अचेतन से प्रभावित रहते हैं।

अर्द्धचेतन, वर्तमान में ज्ञान और अनुभूति का विषय नहीं हो सकता पर छोटे प्रयत्नों से अनुमाय हो सकता है। मस्तिष्क में सबसे बड़ा और महत्वपूर्ण अंश अचेतन में जन्म लेता है उसमें अब तक की अनुभूतियाँ रहती हैं जिन्हें विगिष्ट प्रयत्नों से पाया जा सकता है।

मानव प्रकृति के विषय में फ्रायड के विचार के अनुसार "समाज अकेले व्यक्तियों का समूह है जो केवल सवश्रेष्ठ को जीवित रहना चाहिए वे आधार पर एक दूसरे के प्रति हिंस्र और क्रूर रहते हैं और केवल अपनी सुरक्षा के लिए ही संगठित होते हैं। उनकी इन हाथी दाँत की मीनारों के पीछे वह दुर्गम गुफा रहती है जहाँ अपनी शारीरिक आवश्यकताओं या व्यक्तिगत सम्बन्धों का व्यापार अपने स्वायत्त के लिए निदयता से कर सकते हैं और इन लाभों की आनन्द प्राप्ति के लिए अपने मन की निविड़तम कदरों में जा सकते हैं जहाँ किसी प्रकार की बाधा न हो।"

फ्रायड के विचार में व्यक्ति एक सामाजिक अणु है जिसे समाज की आवश्यकता केवल अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति के समय होती है। जीवत्व में उनके विश्वास में इस मत की स्थापना की, कि व्यक्ति हर कष्ट का कारण स्वयं है, ये कष्ट विपरीत सामाजिक या आर्थिक स्थितियों की ही उपज नहीं हैं। मूल पाप के ये स्पष्टीकरण त्राति के बाद के समाज ने अस्वीकृत कर दिये। उसके विचार में मनुष्य स्वभावतः अच्छा है, स्वतंत्र है, समान है और अनन्त संभावनाओं से युक्त है अतः जितने भी कष्ट उसे भोगने पड़ते हैं उनका कारण वैयक्तिक न होकर समाज या परिवेश ही है।

मनुष्य के सारे व्यक्तित्व को परिचालित करने वाली मूल शक्ति को फ्रायड ने लिबिडो कहा है। यह बड़ी शक्तिशालिनी होती है और बाह्य जीवन में अपनी अमिब्यक्ति के लिए सदा उत्सुक रहती है। यह काममूला और स्वायत्तमूला है और समाज की धारणाओं से भेल नहीं खाती अतः हमारा चेतन इस पर नियंत्रण रखता है। यह स्थूल कामभावना से

- 1 Freud's view on human nature depicts society as a mass of isolated individuals, where most natural emotions is hostility, pushing and joshing each other in the name of the fittest but willing under certain circumstances to bend together for self protection Their Ivory towers conceal the inner cave by the entrance of which they ruthlessly trade physical needs or personal gain returning to the innermost successes to enjoy them without interference J A C BROWN Freud and the post Freudians Page 12

सम्बन्धित नहीं है, इसकी सीमा में मनुष्य के सारे उत्साहपूर्ण कायकलाप और प्रेम, घृणा सब आ जाते हैं।

पूणत विकसित अनुमान दो प्रकार की मनोवृत्तियों का उल्लेख करते हैं—जीवनेच्छा (ईरोज) और मृत्युभावना (थाटोस) जिसे बाद के लेखकों ने माटिडो या डिस्टडो कहा। जीवनेच्छा आत्मरक्षण की भावना है और मृत्युभावना लिबिडो से बहुत भिन्न है और अपने विरुद्ध पाश और आक्रमण की प्रतीक है, सदा मृत्यु के प्रति अग्रसर करती रहती है और अंत में सम्पूर्ण स्वाधीनता और तनावहीनता की स्थिति में पहुँच जाती है। आत्मप्रेरित हिंसा क्योंकि व्यक्ति के लिए खतरनाक है अतः उसकी मर्यादबद्धता को कम करने के लिए सतत प्रयत्न अनिवार्य है जो दो प्रकार से किया जा सकता है—उसे लिबिडो से सम्बद्ध करके जिसके परिणामस्वरूप उसका रूप आत्मपीडन या परपीडन का सुख हो सकता है, अथवा बाहर दूसरों के प्रति उसे उन्मुख करके।

वास्तविक व बाह्य सत्ता और सम्यता की मांगों के अनुसार व्यक्तित्व को परिवर्तित करने वाला अज्ञान मनोभाव कहलाता है। यह हमारी सहज और स्वाभाविक अंतःप्रेरणाओं पर नियंत्रण रखता है और उन्हें परिमार्जित और परिशोधित करके ही क्रियाशील होने की अनुमति देता है। मस्तिष्क के उस प्रदेश को जहाँ मनुष्य की आरम्भिक प्रेरणाएँ और प्रबल इच्छाएँ निवास करती हैं, प्राकृतिक स्वत्व कहा जाता है, जिसमें अव्यवस्था होती है। ईगो या अहम् व्यक्तित्व का चेतन अंश है यह बौद्धिक अंश है और इसकी सारी क्रियाएँ ज्ञात रूप में होती हैं और सारे नियंत्रण जानबूझ कर होते हैं। पर एक अवसर ऐसा आता है कि अहम् द्वारा नियंत्रण की क्रिया होती है जिसका उसे ज्ञान नहीं होता। यह एक तरह से अचेतन चेतन (Unconscious conscious) है जिसे फ्रायड ने नैतिक अहम् या सुपर ईगो (Super Ego) कहा है।

एडलर

एडलर का मूल विचार था कि मानव होने का अर्थ हीनता की भावना से ग्रस्त होना है जो अन्त में विजयी होता है।

जो बालक उपेक्षित, भिगडा हुआ या घृणा का पात्र होता है वही हीनता की शक्तिशाली प्रिया से ग्रस्त रहता है और प्रसन्नता के वातावरण में भी वह बालक अपने को क्षुद्र, असहाय और बयस्का की दया का पात्र समझता है। हीनता की भावना की पूर्ति के लिए बालक जीवन के आरम्भिक वर्षों में ही परिवार की स्थितियों से जूझने के लिए कुछ विशेष वचाव खोज लता है। अपने प्रतिदिन के अनुभवा के आधार पर वह ऐसा दृष्टिकोण बना लेता है जिसे एडलर न जीवन शैली (Life style) कहा है। इसी जीवन शैली के आधार पर उसका व्यक्तिगत विकास होता है।

एडलर के विचार व्यक्तिगत मनोविज्ञान (Individual psychology) कहलाते हैं, और फ्रायड द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों पर उनकी आस्था नहीं है। लिबिडो को एडलर कामवासना न मानकर विजय-वासना मानते हैं। उनके अनुसार हर व्यक्ति में दूसरे पर विजय पाने की, दूसरे से श्रेष्ठ रहने की भावना विद्यमान रहती है। यही विजय कामना मानसिक विवृ

तिया का कारण है जिसके प्रभावस्वरूप मनुष्य में जिस जीवन गली का निर्माण हुआ है उसमें सामाजिक और व्यक्तिगत आदर्श प्रेमपूर्वक नहीं रह सकते। व्यक्ति का उच्चता का ध्येय सामाजिक जीवन के विरुद्ध पडता है। हीनता ग्रथि सब में होती है और इसी के कारण मानव की जीवन शक्ति का निर्माण होता है।

जुग

जुग की Analytic of Psychology फ्रायड के मनोविज्ञान की उपगणना कही जा सकती है। जुग का दृष्टिकोण एक दार्शनिक और रहस्यवादी जैसा है। फ्रायड द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्त अचेतन दमन, प्रतीकात्मक स्वप्न आदि सब पर इनका विश्वास है पर कुछ परिवर्तित ग्रथ में।

अचेतन के जुग ने व्यक्तिगत चेतन (personal conscious) और समस्त चेतन (racial conscious) दो स्तर किए हैं। व्यक्तिगत चेतन भोगेच्छ, स्वार्थी, बीभत्स और क्रूर मूल ब्रतिया का तथा दमित भावनाओं का रहस्यागार है पर यदि मन के अतः पटल को भेद कर देखा जाए तो उसमें एक समष्टि मन का स्तर मिलता है जो हमारी सारी सौंदर्यप्रियता, नीतिमत्ता और खूबियों का आदिश्रोत है। हमारे चेतन मन को जिन खूबियाँ और मलाइया का ज्ञान रहता है वे अपने तार्किक रूप में समष्टि मन में बतमान रहती हैं। अचेतन जिस तरह हमारी अनैतिक भावनाओं का आगार है उसी तरह नैतिक का भी है। उसी व्यक्ति का व्यक्तित्व पूर्ण विकसित होता है जिसके व्यक्तिगत अचेतन और समष्टि अचेतन में पूर्ण सामंजस्य हो। इस सामंजस्य की स्थापना के बाद मनुष्य की प्रतिभा को अधिक से अधिक क्रियावित होने की शक्ति प्राप्त हो जाती है। फ्रायड के द्वारा निर्धारित दमित भावनाओं का आगार, अचेतन मन को मानते हुए भी जुग कहते हैं कि इसके बाहर, समष्टि मन भी होता है जिसका दमित भावनाओं से कोई सम्बन्ध नहीं है। इसमें निवास करने वाली भावनाएँ अस्पष्ट, निराकार अनियंत्रित और अनिवचनीय होती हैं पर यह मानव-जाति में निसर्ग से प्राप्त है और युग-युग से मनुष्य में निवास करती आई है। सत्य की खोज अदृश्यशक्ति में विश्वास देवत्व और ईश्वरत्व में आस्था दूसरे शब्दों में आध्यात्मिक उत्प्रेरणाओं का निवास चेतनातीत समष्टि अचेतन में रहता है और हमारी चेतना को भी प्रभावित करता है।

जुग का सबसे प्रसिद्ध सिद्धान्त वह है जिसमें उन्होंने व्यक्ति को अतःमुखी और बहिःमुखी दो प्रकारों में बाँटा है। अतःमुखी व्यक्ति विचारात् में लीन रहता है और उसकी कल्पना जाग्रत रहती है सामाजिकता की उसमें कमी होती है भावावेग में वह कम आता है, और नीरस होता है। बहिःमुखी व्यक्ति सदा प्रसन्नचित्त ससार के कार्यों में अभिरुचि रखने वाला, सामाजिक प्रवृत्ति का होता है, उसमें कल्पना का अभाव होता है और कभी कभी निरुत्साहित भी हो जाता है। उल्लेख और सखित व्यक्तित्व, सशक्त संवेदना और सखित विम्बों की प्रचुरता मनोविश्लेषण का ही प्रभाव है।

भाज का काव्य सामाजिक और वैयक्तिक दोनों ही दृष्टियों में अभाव का काव्य है। यहो अभाव व्यक्ति में कुण्ठाएँ और हीनभावनाएँ उत्पन्न करने का उत्तरदायी है। कवि अपने इन्हीं अभावों और इच्छाओं की अभिव्यक्ति काव्य के माध्यम से करता है—

हजारो सालो से मूरज मरा हुमा पडा है
 हजारो साला से आकाश की छाजन चू रही है
 हजारो सालो से मरे बच्चे पदा हो रहे हैं
 हजारो साला से ताजी हवा के इस्तहार सांसो म छपे हैं
 हजारो साला से धूप का इतिहास,
 धरती की छाती पर लिखा है
 मुझे इस धरती को पडने से डर लगता है
 मुझे क्षितिज की भूरी दीवारो से डर लगता है
 मुझे आसमान की निगाह कुतरने से डर लगता है
 यह दुनिया
 एक फाहगा औरत की अधियारी डाली है—
 मुझ इस फाहसा के प्यार म या ही
 गुजरत जाने से डर लगता है
 बेहद।^१

एक अपूर्ण सुख स्वप्न की ममति तथित देती है किन्तु उसके वीत जाने का दद जो
 रिक्तता दे जाता है वह मन को कुण्ठित कर देती है—

तुम यहाँ
 बठी हुई थी अभी उस दिन
 सेव सी बन लाल,
 चिक्ने चीड़-सी वह
 बाँह अपनी टेक पथी पर
 यहा इस पेड़ जड पर बैठ
 मेरी राह मे
 उस धूप म ।

चाहता मन
 तुम यहा बठी रहो,
 उडता रह चिडिया सरीखा
 वह तुम्हारा धवल माचल ।
 किन्तु
 अब ता ग्रीष्म
 तुम भी दूर

^१ दुधनाथसिंह अपनी शताब्दी के नाम, पृष्ठ ५

औ यह लू ।^१

और

गूज रही पिछले रंगीन मिलन की यादें
नींद भरे आनिगन म धूडी की खिसलन
मीठे अघरो की वे मीठी मीठी बातें ।^२

और

आह मेरा श्वास है उत्तप्त
धमनियो म उमड आई लहू की प्यास—
प्यार है अभिसप्त—
तुम कहाँ हो नारि ?^३

इन्ही तथ्या के प्रति गुजराती कवि की प्रतिक्रियाएँ भी मिलती जुलती हैं । एक सुख पास है, लेकिन व्यतीत हो जाने पर उसे ही खोजता फिरता है—

दूबता सूरज
आज मेरी देहरी पर आ खडा हुआ
उसकी रक्किम नाया पर
घर से खोज मे गुलाल छिटकता हू ।,
और फिर अपनी आँवो से
छलकते
जल की बूँदें ले
अभिषेक करता हूँ ।
मेरी हथेलियाँ
स्पर्श से पुलकित हैं
उसे मैं भींच लेता हूँ
बीतता जाता है क्षण के बाद क्षण
भिचा मूय कही खो जाता है
फने हुए गुलाल म चिह्न नहीं गिनते
नाही दिखता है जल म,
प्रतिबिम्ब
कहाँ खोजूँ
बीटा म वधे सूरज को
कब तक दर्पू

१ शकने दा थोड का नरश भदत, पृष्ठ ३

२ गिरिशकुमार मन्पुर लर मन्ड, सं० अशेष, पृष्ठ ४४

३ शकनम अशेष पृष्ठ १२७

आँगन में पड़े गतिहीन रथ को ।^१

इस निरर्थक खोज के बाद जो रिक्तता बच रहती है वह स्वाभाविक है । ऐसे जीना एकदम जैसे न जीने के समान है—

स्वत्व नहीं, व्यक्तित्व नहीं, नहीं नाम, नहीं रूप,
हाथ कुछ आता नहीं, क्या हो हवा या धूप,
गीत नहीं गुंजन नहीं, बस चीख है या है चुप
जीवित हूँ ऐसे मरुतु का स्पश ?^२

नई कविता में यौन प्रतीका के आधिक्य को मनोविश्लेषणवाद का प्रभाव बताया जाता है किन्तु सत्य तो यह है कि इन प्रतीकों का सम्बन्ध व्यक्ति की कामवासना से उतना नहीं है जितना कि काव्य पर लगाए गए गुद्दतावादी निषेधा से है । काव्य क्योंकि एक काल्पनिक स्वर्ग की अनुभूति देने वाला माना जाता रहा है अतः किसी भी प्रकार की अतृप्त प्रभाव अथवा व्यक्तिक पीड़ा का स्थान उसमें नहीं हो सकता था । छायावादी कविता में

१ कविता, प्रेस '६८ प्राणजीवन मेहता—

ढकी बत्ती सूय
आज मारा उबर माँ आबी ऊमो
अनेनी रक्तवर्ण काया पर
हु पर मा थी गुलाल शीथी
धटकार
अने पक्षी मारा आँखोमाँन
झलकती
मल नी वे हु द लइ
अभिषेक करूँ
मारी हथेलिण हजु
स्वरा नो आनन्द पामे ते प्रथम नो
हु अने अथ मरी लऊँ
अथ पछा अथ पछी अथ बीनी गद
भीरयो सूय अथ अलोप
बैरायल गुलाल मा न पगला पड़े
न जल मही दिन्म
क्याक लगे वयो लगे
शोथी रहुँ अथ भीरयो सूय
ने ताँ रहुँ
आँगण पण्य गतिहीन रथ

२ ३३ काव्यो निरञ्जन अगत—

स्वरूप नहीं, व्यक्तित्व नहीं, नहीं नाम अने नहीं रूप
हाथ कोष ने आवे नहीं शु होय हवा माँ भूप
गीत नही गुंजन नहीं, किन्तु चीख अगत तो भूप
जीवना साथे होय मृत्यु ना अगोडा ।

प्रबोध पारीस की उक्ति नहीं अधिक निर्भीक है—

अब मुझे अपने म गुनाई देता है

हजारों पशुओं का घातना—

नहीं टूटी बाँगे की यह बाढ धगर

तो होगी मृत्यु पशुओं की—ईश्वर होकर

मुझे दो किसी वेश्या के स्तन ।^१

गुजराती नयी कविता की यह साठोसठरी पीढ़ी है जो इस प्रकार की अभिव्यक्तियाँ दे रही है। यही नहीं यही कवि पारम्परिक गीता के आधार पर भी गीत रचना कर रहे हैं जिनमें केवल कोरी उक्तियाँ ही मिलती हैं। हिन्दीकी नई कविता की तरह इस कविता में ईश्वर का बहिष्कार नहीं किया है और न ही रुद्रिया का पूण विरोध किया है। कुछ धर्मों में यह नई कविता की समरथा है। वास्तव में स्वातन्त्र्योत्तर कविता प्रख्याम की सीमा से वास्तविक जीवन तक, प्रजा जीवन के मर्मों को आत्मसात् करती है और उन्हें ऊप्यगमन की प्रेरणा देती है।

सुरियलिरम

सुरियलिरम का अर्थ अतिमयायवादा या अतिवास्तववाद है। हरबट रीट ने गुपर रियलिरम शब्द का प्रयोग इसने लिए किया है। रियलिरम का अर्थ यथायवाद है और प्रत्यय और इन्द्रियगोचर विश्व का यथातथ्य निरूपण इस यथायवादी प्रवृत्ति का प्रधान लक्षण है। अतिमयायवाद में अर्थ यथार्थ की अति(extreme) इतनी नहीं है जितनी कि इन्द्रियातीत विचारातीत और बुद्धि के परे के विश्व को स्वीकार करने की प्रवृत्ति है। अतः 'अति' का अर्थ यदि beyond लिया जाए तो यह अतिमयायवाद 'यथायवाद की अतिशयता नहीं होगा।

अतिमयायवाद का आरम्भ भी अनेक नवीन विचारों और आदों को आरम्भ करने वाले फ्रांस में हुआ है। इसका विकास भले ही बीसवीं शती में हुआ किन्तु इसके बीज पहले ही पड़ चुके थे। बादलेयर की कविता 'ला यायेज' (La voyage) की अतिम दो पक्तियों में सुरियलिस्ट अतिमयायवाद का बीज देखते हैं।^२

१. प्रबोध पारीस पृष्ठ १४—

हवे मने समढाय छे मारामां

हजारो पशुओं नो आत नाद

ने वो आ काँटाडी बाढ नहिं टूटे

तो थशे पशुओं नु मत्यु-ईश्वर थई ने

मने आपो कोइ वेश्यानां स्तनो ।

२. We want to plunge to the bottom of gulf

Hell or heaven what matter

To the bottom of the unknown to find

Something new—सर्व ३ भोलाभाई पटेल

अतलांत में डुबकी लगाने, अनात के तल में पहुँच कर किसी नवीन की खोज करने की यह भावना है। अज्ञात के प्रति आकर्षण रोमांटिक भावधारा में मिलता है लेकिन सुरिय लिम्ब का अनात के प्रति आकर्षण का कारण दिशा और अभिप्रेरणा का माध्यम एकदम भिन्न है।

योरप में रोमांटिक विचारधारा की प्रतिक्रिया के रूप में वास्तववाद और निसर्गवाद आदि का आरम्भ हुआ। १९१६ में आरम्भ 'दादावाद' से सुरियलिज्म का जन्म हुआ। जीवन की ओर से मिली निराशा, समाज में चलती नैतिकता और दम और बधनों से त्रस्त होकर dehumanizations की प्रवृत्ति आरम्भ हुई। उन्होंने देश विरोधी, मानव विरोधी, परिवार विरोधी हर प्रकार की भावुकता का विरोध करना आरम्भ किया। परम्पराओं का उपहास हुआ और हर प्रकार की भावुकता का विरोध आरम्भ हो गया और इस प्रवृत्ति को प्रथम विश्वयुद्ध से मिली कड़वाहट से और पुष्टि मिली।

सुरियलिज्म किसी भी व्यवस्था का घोर विरोध करता है। व्यवस्थित विचारों के प्रति उसके मन में घृणा है। यह व्यवस्थित विश्व उसे किसी किले की अभेद्य दीवार के समान लगता है और उसी के कारण सुरियलिस्ट की घोषणा में प्रधान स्वर निराशा का ही मिलता है। परिणामतः इस विश्व में उसके तमाम आनन्द, रमणीय प्रकृति और ज्ञान होने के बावजूद योजनाबद्ध सुव्यवस्थित विश्व में रहना इन कवियों के लिए कष्टकर था, वे जानते थे कि इसमें से बाहर निकलना भी भारी मुश्किल था।

सुरियलिस्ट स्वतंत्र विचारों (free thoughts) में विश्वास करते हैं। उन्होंने घटनाओं के पूर्वापर को अस्वीकार कर व्यक्ति में दृष्टिगत होते अथे बहरे और गूरेपन का खुले रूप में उपहास किया। ईश्वर और ईसाइयत की भावना के उत्तर में यह कहा गया कि सच्चा साधक स्वयं या ईश्वर का सरक्षण नहीं मागेगा। बुद्धियुक्त विचार आध्यात्मिक उहापोह को स्वयं व्यक्त करने में असमर्थ है क्योंकि बुद्धि ने मन को भ्रम में डाल दिया है अतः मन बुद्धि के इस जाल से मुक्त होने का भाग खोजता रहा, और तब ने मन के जिस भाग को बूझित कर दिया है उसे दूढ़ निकालना सुरियलिस्ट के लिए पहला काम है।

व्यवस्था, तकनिष्ठ विचारधारा, धर्म और समाज आदि का विरोध इनका खण्डनात्मक पहलू स्पष्ट करता है। वे इसी प्रकृति से सृजन करते हैं।

फ्रायड की मनोवैज्ञानिक खोजों ने इस प्रवृत्ति को बल दिया। हिमशिला खण्ड की तरह जिसका बड़ा भाग छिपा रहता है, वैसे अघजाग्रत मन की स्थितियों पर आलोक पड़ा। स्वप्न और अघजाग्रत मन की प्रवृत्तियों के असम्बद्ध निरूपण सुरियलिस्ट कविता की अभि व्यक्त के उपादान बने। सपना को हम यदि नहीं रख सकते, अतः हम अपने सपनों को स्वर दे सकते तो सतत काय का सृजन कर सकते हैं—ऐसा इन लोगों का विश्वास है।

सुरियलिस्ट को, वह कवि हो या चित्रकार, इस हिमशिला खण्ड में निमग्न मन के आध्यात्मिक और विनोदताओं को समझने और पाने का प्रयास करना चाहिए।

माक्स अर्नेस्ट के अनुसार सुरियलिस्ट का लक्ष्य अघ जाग्रत मन का वास्तविक चित्र, प्राकृतिक अथवा अघजाग्रत मन के विविध उपकरणों को लेकर एक अलग सृष्टि बनाना नहीं अपितु जाग्रत अघ जाग्रत, अतजगत् और बाह्य जगत् में सीमा रेखा खींचना है जिससे कि

या भ्रूण ।^१

गुजराती की नयी कविता का एक बड़ा ग्रन्थ गुरियल्लिस्टक है—ऐसा सितांगु यन्त्र और उनसे सहयोगिता का विचार है। नयी गुजराती कविता याम्त्व म दो सीमाओं की कविता है, उसमें या तो परम्परागत विधि पर कविता होती है या फिर प्रतिययायवाणी स्वरो की। नयी कविता का ग्रन्थ वहाँ केवल यह नहीं है कि भाव अनुभूति और अभिव्यक्ति सभी की अनिवार्यता हो। नयी का ग्रन्थ प्राधुनिक ग्रन्थ है, प्राधुनिक या समतामयि होने के लिए विषय म किसी प्रकार के सीमांकन की आवश्यकता नहीं पड़ती। पर गुजराती नयी कविता म जिस प्रतिययायवाणी काव्य कहा जाता है वह 'भवकविता' क समान ही निषेधो की कविता है पर कविता' को उसमें वहाँ निषिद्ध नहीं ठहराया गया है।

मनोविज्ञान के उस ग्रन्थ को, जिसमें अद्वयतन म छिपे हुए भावों पर बल दिया गया है प्रतिययायवाणी अत्यधिक महत्व देता है। वे सब तत्त्व जो केवल स्वयं म याद आते हैं प्रतिययायवादी काव्य का महत्वपूर्ण ग्रन्थ हैं—

हृदयों पर मास
मास पर त्वचा
कौन छिपा है यहाँ परदे के पीछे ?
कैसे करता है
नसो और अतडिया का यह इद्रजाल ?
रक्त, मे मिला है
कितने सागरो का खारापन
कितनी नदियों की गति
कितनी कामनाओं की गंध
कितनी क्षुधाओं की उष्णता ?
अस्थि के शून्य म भरा है
कितने पूवजो का दिशाशून्य प्रघकार ?
गरदन पर पडा है
कितने मस्तको का भार
और
ऐसे ही ऐसी ही ऐसे
से कटे हुए पर
कधो पर लाव
कब तक चलना होगा ?
कब तक ?
कब तक ?^२

१ नरेश सक्सेना वहीं, पृष्ठ ५६

२ आदिल मसूरी रे ६, पृ० ६

१) भयवा अपने को ही खोजता हुआ कवि जैसे खुद को पाकर भी नहीं पाता है—

१ एक दीवाल के दोना और खडा मैं
स्वय को कभी नहीं पा सरता
आकाश के दो टुकडे हो गए हैं
पर उसवे शून्य की सम्पूर्णता
मिलती ही नहीं ।^१

अतियथायवाद, वास्तव में कोई दर्शन नहीं है अपितु अस्तित्ववाद की ही तरह एक दृष्टिकोण है। हिंदी और गुजराती में अस्तित्ववाद की चर्चा अतियथायवाद से पहले हुई थी, किन्तु यदि ऐतिहासिक क्रम देखा जाए तो अतियथायवाद के बाद ही अस्तित्ववाद का उदभव हुआ है।

ये तमाम दर्शन या विचारधाराएँ किसी एक भाषा के साहित्य की ही विशेषता नहीं हैं। देश भर का नया साहित्य, वह हिंदी या गुजराती का ही नहीं बंगला या तमिल का भी हो, तो प्रायः एक ही चरण की अवस्था से गुजर रहा है। व तमाम मनस्थितियाँ जो युद्धोत्तर याम्य के साहित्यकार की मनस्थितियाँ थी, युद्ध के तीस वरस बाद भारत के युवा मन की अभिव्यक्तियाँ हो रही हैं। ये विचार आरोपित लगने लगते हैं, जब अपने परिवेश का विचार किए बिना साहित्यकार (कवि या काई भी) पश्चिम के सघन से बने हुए व्यक्तित्व का भारतीय जामा पहना देते हैं। ये तमाम दर्शन नयी कविता में किसी दार्शनिक प्रभाव के कारण नहीं आए हैं, और न ही किन्हीं विशेष दार्शनिक सिद्धांतों का प्रतिपादन नयी कविता का लक्ष्य है।

इन कवियों ने विद्रोह को स्वीकार अवश्य किया है किन्तु वह केवल सिद्धांत है। विद्रोह समझौता कभी नहीं करता। “पूर्ण अस्वीकृति की स्थिति में या शत्रु का बध होता है या आत्मवध—प्रायः कोई उपाय नहीं है। तभी आत्महत्या का प्रश्न आता है जिसकी मूल कवियाँ और कहानीकारों में सुनाई दे रही हैं। किन्तु विद्रोही साहित्य में विद्रोह इकहरा है, सवस्तरीय नहीं। यशलिप्सा से वह बुरी तरह पीड़ित है।”^२

जहाँ तक इस विद्रोह को सक्रिय रूप देना है वहाँ कवि साहसहीन है। विद्रोह यदि कोरे निषेध पर आधारित है तो निषेध की परिणति हत्या है। इस कसौटी को हम भले ही सम्पूर्ण कविता पर लागू न कर सके पर यह सच है कि कुछ कविताओं को छोड़ कर अधिकांश कविनामों में विद्रोह की आँध है। व्यवहार के क्षत्र में भले ही पूरी न उतरें, अनुभव के स्तर पर उनका होना नकारान हीं जा सकता है।

१ सितेशु मगचंद्र रे ५, पृष्ठ ५

एक दीवाल भी के शत्रु अमेलो दु
मने कदीओ सबी नथी शकतो
आकाराना के टुकड़ा थया दे
ने कमेकरी थोना शून्य नी सम्पूर्णता
पमाती अ नथी

२ सामयिक सकट और विद्रोह साहस विकल्प १-पृष्ठ ५५

हम हम लिखने पर पहुँचते हैं कि नई कविता को हमी एक स्थान के सम्मान नहीं द्या गया। स्थान उमम एक विचारधारा का प्रभाव का रूप में माना है। गुजराती की नई कविता की सामाजिक दृष्टि का भी एक विचारणा है जो उसे हिन्दी नयी कविता से अलग कर देती है। हिन्दी की नयी कविता उपनिषद् रूप में या अध्यात्म का स्वरूप भी व्यक्त करने की कोशिश करती है। उसकी विचारधारा अध्यात्म का मानविकीय रूप और मानववाद तक ही सीमित है जबकि गुजराती नई कविता की विचारधारा यह है कि एक ही कवि (उदाहरण के लिए जोगी और ध्यात्म मंगुरी) एक ओर तो अध्यात्मवादिता से भी आगे निकल कर उन द्वारा प्रयोगित विज्ञानों द्वारा आश्रित करके—एक प्रत्यक्ष से जो ही ईश्वर के भ्रम को स्वीकार करता है या 'सत्य में बहती आकाशयोनि और धूम्रता के रूप को रूपों रूप निहारते हुए तो रूप रूप कवि अध्यात्म के गण्डर में भीति का या पापम परत के स्वर सामना की टटरी की गहरा सुनाए हुआ समय का नगम फिर जाता है। अध्यात्म मंगुरी गान्ध २) और दूसरी ओर इन नयी कविता की अभिव्यक्तियाँ हैं—

समय भी गुना है एक कर तो पड़ी ध्यात्म

जगत मच पर जब कवि का मोन बोलता है।^१

यह स्पष्ट हो जाता है कि एक ही गान्ध से उत्पन्न तो परिवेण की कविता में विचार भूमि भले ही समान ही उनकी अभिव्यक्तियाँ में वही-ज-कहीं अलग सम्भारण से अन्तर का जात है जो ऊपर से एक जम स्थान पर भी मूला पर्याप्त भिन्न होते हैं।

१ आदिल मसूरी—

समय पण सामने छे मे वला रोकाई ने 'आदिल'

जगत ता मच पर प्यार कवि तु मोन बोल छे।

नई कविता में सवेदना-बोध और मानव-मूल्य

नई कविता के किसी भी पहलू पर विचार करने से पहले कुछ प्रश्नों का समाधान करना अत्यंत आवश्यक है। पहला तो यही कि पच्चीस वष पुराना हो जाने पर भी नई कविता के आंदोलन का नयापन, और उसके विषयों के प्रति ऊहापोह आज भी बना हुआ है, नई कविता आज भी विवाद का विषय है।

कविता मात्र में वादों की रचना कवि नहीं करता है और न अपने अपने बटधरे में पड़े होकर सामने वाले की निंदा करता है। वाद में बाँटने और निंदा करने के प्रतिप्रश्न भालोचको के दिए हुए हैं, जो सहानुभूति के अभाव में कविता पर विभिन्न 'लेबिल' लगा दिया करते हैं।

नई कविता आज चर्चा का विषय नहीं है क्योंकि उसके वाद (जसे छायावाद की मृत्यु 'कामायनी' के वाद घोषित कर दी गई थी, नयी कविता अभी तक वैसी किसी घोषणा की शिकार नहीं हुई है) कविता के प्रकारों और नामों में बरसाती पौधा की तरह भरमार हो गई है। फिर भी, गुटों से अलग कविता का यदि निरपेक्ष मूल्यांकन किया जाए, तो सप्तक के इक्कीस कवियों के अतिरिक्त अनगिनत ऐसे कवि मिलेंगे जो स्वयं को 'नया' कवि कहते हैं और इनमें से कुछ कवि सप्तक के कवियों की तुलना में ऊँचा स्थान प्राप्त कर चुके हैं। वास्तव में सप्तक में आए हुए सभी कवि न तो महत्त्वपूर्ण हैं और न उनके बाहर के सभी कवि महत्त्वहीन।

यह समस्त काव्य 'दूसरा सप्तक' तक जो आरोप सुनता रहा और अपने प्रयोगवादी होने का निराकरण करता रहा अचानक 'तीसरा सप्तक' में अपने को नयी कविता की सजा देने लगा। प्रयोगवाद नाम का स्पष्टीकरण काफी ऊँचा देने वाला हो चुका है किन्तु जबरदस्ती के मोठे हुए इस नाम ने, काव्य को कवियों के लाख प्रतिवाद करने पर भी, प्रयोगवादी सिद्ध कर दिया है। अर्थात् प्रयोगवादी वे हैं जो भाव और अभिव्यक्ति दोनों के क्षेत्र में क्रांतिकारी प्रयोग कर रहे हैं।

काव्य का विषय कभी निश्चित नहीं किया जा सकता। कविता को सुनिश्चित विषयों

में बाँध देना, उसके प्रति आयाय के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है। फिर भी प्रत्येक समय की कविता की अपनी कुछ विशेषताएँ होती हैं और कुछ विशिष्ट संवेदनाओं और विषय में साम्य, व्यक्तित्व वैभिन्य के बाद भी, कवियां मिल जाती हैं।

नयी कविता पर आरोप लगाया जाता है कि वह उच्छ खल मन की अभिव्यक्ति है जो किसी प्रकार का अकुश स्वीकार नहीं करती जिसमें पश्चिम की नकल में कुण्ठा, अक्सर साद विघटन आदि विजातीय और विदेशी शब्दों की भरमार कर दी गई है। और 'अभिव्यजना' के नाम पर उसमें कठोर 'भेद' और कितने ही अप्रचलित शब्दों का प्रयोग है। छन्द के नाम पर मुक्तछन्द (जो कुछ पकितपा बदल देने से गद्य हो जाता है) निरकुश राज्य कर रहा है—और कविता नाम से जो एक बोहरा भरा, किसी और दुनिया का—सितारों से परे का चित्र उभरता है वह इस कविता को पढ़कर खडित हो जाता है। ये कवि उधार ली हुई एक ऐसी सृष्टि का सृजन करते हैं जो पाठक की दृष्टि में 'एम्ब्रेक्ड' घाट की तरह हर ओर से देखने पर भी अर्थहीन ही रहती है। और इसके प्रतिरिक्त यह कि समाज से कटा हुआ यह काव्य केवल अपने चारों तरफ प्रकाश का एक दायरा—प्रभामण्डल देखता है।

इन तमाम आरोपों के उत्तर में वे दृष्टान्त उदघटते हैं जो कवियां ने अपने वक्तव्यों में दिए हैं। वक्तव्य अपनी भावनाओं का आलोक है जिनमें कवियां ने अपने विचार हैं किसी प्रकार का स्पष्टीकरण देने का प्रयास उनमें नहीं मिलता है। एक बात जो पहले कह देने की है वह यह कि कविता केवल शृंगार की दशाएँ वीर की चिन्हाड या शांत की कल्पना नहीं रह गई है। वह केवल कीमलकांत पदावली नहीं है और न ही वातासम्मिलनपोपदेश युक्त है। काव्य का प्रयोजन भावनाओं की अभिव्यक्ति है यश और अश तो उनकी लोक प्रियता और प्रामाणिकता के बाद प्राप्त होते हैं।

पहला प्रश्न है कुण्ठा अक्सर का। कुछ सीमा तक आरोप सही हो सकता है यह इसलिए कि स्वतंत्रता के बाद जो कवियों की पीढ़ी आई है वह स्वतंत्रता के विषय में किसी गलतफहमी का शिकार नहीं है। अक्सरवादिता और भूटा आदर्श जिसके बाद हर स्वप्न टूट गया था—युवकों के मन में स्वाभाविक रूप से ही कुण्ठा को जगाता था।

मन ४७ सालकर ६० तक तरह बरगाना में एक विनयसंगीत देना व प्रति सबक मन में धरना थी। नेहरू मानव नहीं दवता की तरह पूजे जाते थे और उस समय में आस्था का अभाव नहीं था। अपने सामाजिक परिवेश से असंतुष्ट कवि व मन में कुण्ठा है किन्तु आस्था वहाँ सन्निहित नहीं हुई है। तारमन्त्र की अधिकांश कविताओं पर मात्रगवाण का प्रभाव स्पष्ट है। पूजा और परम्परा व दम घाटनेवाले बचन बोध तो सगत हैं सम्यो गीत लेने का मन तो करता है किन्तु उन सब में कहीं उन परिस्थितियों में हनागा व सामन गिर भगाकर बठ जाने का भाव नहीं है—

किन्तु मैं हारा नहीं हूँ

पटपडाती है अभी बाँटें

कि धरन माय व अक्षरोप सारे तोड़ दूँ

पत्रों में रक्त बहता है अभा एतना

कि जग लूँ

1 उस बिखरती अधिर छलनामयी को
 आश्लेष में
 जो तोड़ दे व्यवधान
 कर दे एक, एकमएक
 दो इन दूर पर चलते सितारा को ।^१

अथवा

✓ प्रलय से निराशा तुम्हें हो गयी
 इसी ध्वंस में मूर्च्छिता हो कही
 पडी हो नयी जिन्दगी, क्या पता ?
 मृजन की थकन भूल जा देवता ।^२

तीसरा सप्तक में कुण्डा का आभास मिलता है पर कुण्डा के लिए स्वयं व्यक्ति जिम्मेदार नहीं है। कुण्डा को फशन कहना उचित नहीं है। इस साहित्य में कुण्डा फ़ैशन के रूप में नहीं, मजबूरी के रूप में आई है, उसका दायित्व साहित्य को प्रभावित करनेवाले सामाजिक मूल्यों पर है। यह कुण्डा कोई प्रदर्शन करने वाला भाव नहीं है और न ही गले में बाल डाल बजा-बजाकर अपने को कुण्डित घोषित करने का प्रयास है। मन की अभिव्यक्ति होने के कारण हर बात का सही चित्रण करने की शक्ति कविता में रहती है—

1 तुम्हारी एक लाइन ने मेरे बाग को निगध कर दिया,
 मेरे रगीन इन्द्रधनुष पर रोशनाई पोत दी,
7 : 5 : मेरे आकाश से वह एक हसमुख तारा अस्त हो गया, । ।
 कि जिसके सहारे ही मैं चलता रहा था ।^३

1 कवि समाज से कटा, अपने दायरे में कोल्हू के बँल की तरह अपनी ही धुरी से बधा
 हुआ भटक रहा है—कितना सत्य है इस कथन में ? कवि समाज को स्वीकार नहीं करता किस
 सीमा तक ? यह द्रष्टव्य है—

 आज के वैविध्यमय उलझन से भरे, रंग बिरंगे जीवन को यदि देखना है तो अपने
 ब्यक्तिक क्षेत्र से एक बार तो उड़कर बाहर जाना ही होगा ।^४ । । ।
 और—

 कला का सघन समाज के सघनों से कोई अलग की चीज नहीं हो सकती और
 इतिहास आज इन सघनों का साथ दे रहा है ।^५

इसके अतिरिक्त—

 “कोशिश तो यही रही है कि सामाजिक यथाय के प्रति अधिक-से अधिक जागरूक
 रहा जाए और वैज्ञानिक तरीके से समाज को समझा जाए ।

१ भगिनदर जैन तार सप्तक, पृष्ठ २६-३०

२ धर्मवीर भारती दूसरा सप्तक, पृष्ठ १८१

३ मदन मालवीय तीसरा सप्तक, पृष्ठ १७३

४ ग० मा० मुक्तिबोध तार सप्तक, वक्त्रव्य

५ रामरौत बहादुर सिंह दूसरा सप्तक, वक्त्रव्य

"विचार वस्तु का कविता में मूल की तरह दौड़ते रहना कविता को जीवन और शक्ति देता है, और यह तभी सम्भव है जब हमारी कविता की जड़ें यथायथ म हों।"^१

'कविता मरे लिये बोरी भावुकता की हाथ हाथ में होकर यथायथ में प्रति एक प्रौढ़ प्रतिक्रिया की मार्मिक अभिव्यक्ति है।'^२

ये उक्तियाँ यह प्रमाणित कर देती हैं कि कविता वहीं आगमन में प्रवृत्ति नहीं है अपितु उसके पर पूरी तरह से जमीन को छूत है। वास्तव में समाजालीन कविता में प्रति यथायथ इस कारण नहीं हो पाता क्योंकि तत्कालीन होने के कारण हम उसके प्रति निरपेक्ष और तटस्थ दृष्टिकोण नहीं रख सकते। परिणाम यह होता है कि या तो इस कविता का केवल समर्थन किया जाता है या फिर केवल विरोध। इस पर लगाए गए अथ आगम कथार्थ अभिव्यक्तियों से सम्बद्ध हैं अतः उसी सदर्भ में उनका निराकरण उचित है।

जिन विषयों के प्रसार के विषय में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी ने निर्देश दिए थे वे सतही थे। वास्तव में परिस्थितियाँ और परिवर्तन दोनों काव्य में नए विषयों के समागम के लिए उत्तरदायी रहते हैं। द्विवेदी युग सुधार और आन्ध्र पर विरोध बल देता है, छायावाद अपनी रोमानी दुनिया के स्वप्न में लिप्त रहा, प्रगतिवाद कविता के नाम पर सामाजिक यथायथ का अनुभूतिविहीन स्वरूप प्रस्तुत करता है और प्रयोगवाद—ऐसा नहीं है कि उगम दोष नहीं है पर एक दृष्टि से देखा जाए तो नयी कविता ने अपने विषय-क्षेत्र का प्रसार किसी एक दिशा में नहीं किया अपितु जितने भी जीवन के अनुभव हैं वे सब कविता के विषय हो गए हैं।

इन विषय-क्षेत्रों में जो निरर्थक विषय काव्य में अनुभूतियाँ के सहभोक्ता बन कर आए हैं उनके काव्य प्रवेश के पीछे एक ठोस कारण है—

"हुमा यह है कि कवि की परम्परागत प्रतिभा अचानक खण्डित हो गयी है। वह न तो अब द्रष्टा है न समाज का विशिष्ट नागरिक। यहाँ तक कि वह भजनवी भी नहीं है—क्योंकि वह चीखों को पहचानता है और इस पहचान के परिणामों से बचने की कोशिश नहीं करता। इस विडम्बनापूर्ण स्थिति का असर उसकी कविता पर यह पड़ा कि वह वस्तु के आकषण से खिचकर गद्य के ओर निकट आ गयी। फलतः एक नये प्रकार के वस्तुबोध का उदय हुआ, जो वस्तुस्थिति का सामान्य बोध न होकर, वस्तु की स्वतंत्र सत्ता का विशिष्ट बोध है। इससे पूर्व शायद वस्तु की साधकता अथवा निरर्थकता की इतनी तीव्रता के साथ कभी महसूस नहीं किया गया था। कुर्सी, टेबुल, झूठे, पेंसिल और लैम्पपोस्ट पहली बार कविता में मानव अनुभूतियों के सहभोक्ता बनकर आए। पूर्ववर्ती पीढ़ी की कविता में दैनिक जीवन की वस्तुएँ प्रायः एक आलंकारिक प्रयोजन की पूर्ति के लिए प्रतीकात्मक रूप में लायी जाती थी और उनके प्रति कवि की रागात्मक प्रतिक्रिया लगभग निश्चित होती थी। पर अब एक कुर्सी अथवा टेबुल अपने स्वतंत्र आकार की विलक्षणता के साथ मानवीय अस्तित्व के सक्रिय साभोदार बन गये हैं।"^३

१ रघुवीर सहाय तीसरा सप्तक वनवन्ध

२ कुंवर नारायण तीसरा सप्तक वनवन्ध

३ वेदानाथ सिंह धर्मयुग, ४ जुलाई, १९६५

अध्ययन की सुविधा के लिए कविता को साठ-भूव और साठोत्तर काव्य के अतगत बाँटा जा सकता है क्योंकि स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद के पहले अठारह बरसाँ और इधर के आठ बरसाँ में विषयों में जो महत्वपूर्ण अंतर आया है वह ध्यान देने योग्य है।

यह कविता नितान्त व्यक्तिधर्मी नहीं है। यदि इसे अपने युगबोध और समयबोध के प्रति अतिरिक्त सचेत पाया जाय तो कोई आश्चर्य नहीं है। एक बात महत्वपूर्ण है, इसमें घटनाओं के प्रति वह सवेदना नहीं है जो बाद की कविता को अभिभूत किये हैं। घटना घटती है—कवि उसका तटस्थ दशक होता है और उसकी प्रतिक्रिया एक ऐसे व्यक्ति की प्रतिक्रिया होती है जो घटनास्थल से दूर समाचारपत्र से या रेडियो से उस किसी घटना का साक्षी होता है। स्वतंत्रता एक सच प्राप्त उपलब्धि थी जिसके प्रति कवि (एक साधारण भारतीय) की उत्सुकता एक विस्मय विमुग्ध बच्चे सी है जो आसमान में ओभल होत हुए गुब्बारे को उचक उचक कर देखता रहता है।

गिरिजा कुमार माथुर की 'नई भारती स्वतंत्रता की पाँचवी बरसाँठ पर एक अदम्य विदवास, पूज्य भावना से भरी है जिमसे तमाम सभावनाएँ थीं। भारत का विश्व भर का घमण्ड हाने का दम्भ तब दम्भ नहीं, प्रयास मात्र था—

हाथ लेकर सम्यता का रंग निकेत
शांति की सदेश श्री मुख पर सुशोभन
तुम चढ़ी जनमुक्ति भगल कामना सी
इस घरा के भाल पर बन लाल चदन।^१

और

निकटभूव-भूव-भूवदक्षिण में
जनगणमन इस अप्रभुव शुभ क्षण में
गाते हैं घर में हाँ या रण में
भारत की लोकतंत्र भारती।^२

इतना ही नहीं, अतीत की जुगाली करने की आदत और जोर पकड़ती चली गई। स्वाधीनता प्राप्ति के तत्काल बाद के दिन, सीमाओं पर सबके बनने और सनिक् जमाव के बावजूद, हिन्दी, चीनी भाई भाई के दिन थे। हमें अहंकार था कि विश्व भर के आँसू पोछने का काम हम करना है। अनेक की कविता 'छ-तीस जनवरी' इस मुग्ध भाव का सबसे अच्छा उदाहरण है—

आज हूँ अपने पुणों के स्वप्न को
यह नयी आलोक मञ्जूपा समर्पित कर रहूँ है।
सुनो हे नागरिक
अभिनव सम्य भारत के नए जनराज्य के
सुनो। यह मञ्जूपा तुम्हारी है।^३

१ गिरिजाकुमार माथुर भूप के धान, १९८ १७

२ रामशोरबहादुर सिंह श्रमरा सप्ताक, १९८ १०६

३ स० टी० काल्याणन अक्षय शायर अ.देरी, १९८ ४४

और उनकी इस अवस्था का गहरी वर्णन मिलता है सोलह साल बाद की इन पंक्तियों में—

“लोगों के दिमाग में एक वात्पनित्र बिम्ब था आजादी का, जिसे हम आजाद होंगे, सुखी होंगे, यह होंगे, यह हाग। यह कल्पना ही कवि और कलाकार जस (यह भी उस युग के कवि) प्राणी को खुदा रखने और मुग्ध करने के लिए काफी थी।

कविता और उच्चकोटि की कला उस समय (प्रेमचन्द की मृत्यु के बाद) गौण हो गई जसा कि श्रमेगा एस अवसर। पर उनका गौण हो जाना अनिवाय ही जाता है। लेकिन जिन्होंने इसका प्रतिनिधित्व किया उन्होंने यह भी घोषित किया कि वे एक नए युग को जन्म दे रहे हैं। यह भी घोषणा उसी मुग्ध भाव की प्रतीक थी थीन वम ही जस बच्च रग द्विरगे गुब्बारो को पाकर एक घागे में बाँध लुशी से दौड़त और उन पर हाम फेरकर चूँ-चूँ बजाते हैं।

‘इस तरह आजादी के नाम पर भारतीय अनुभव प्रक्रिया का जो विभाजन किया गया वह पूणत नकली था। उस समाज की दन जो लक्ष्य बपड़े पटनकर निकलता है और एकदम खुग, चुस्त और पुर्तौला श्रियता है और भीतर एन्गम डीला-डाला आलस्यपूण परोपजीवी कायर तथा दुखी और बेहद निराग होता है। इस नकलीपन में एक युग की गुरुमात का डिगोरा पीटा गया। जो यथाय के निकट थे व तब भी चुप रहे भार आज भी चुप हैं। जिन्होंने मुग्ध भाव से यह सारा उद्घोष किया वे अपने गुब्बारे दूसरे बच्चा के हाथ में धमाकर खुद किसी जिम्मेदार जगह में रोड़ी रोटी की फिक्र में चले गए। नए बच्चा ने देखा कि गुब्बारे पिचके थे। उनमें हवा नहीं थी और वे उड़ फूला नहीं सकते थे। सब में अनेक छेद थे। जिस ‘भालोक मजूपा को नयी पीढी ने आदरभाव से ग्रहण किया उसमें केवल अंधेरा था। जिसके दरक गये शीशे में उल्लू बठे थे—चारों तरफ भूखे बेसन्न भ्रष्ट प्रजातांत्रिक खोल मोठे अत्याचारी लोगों की भीड़ थी। जिनके पास बड़ी बड़ी प्रोजेक्ट की फाइलें थी। जो भाग्यशाली थे। उस अंधेरे में टटोलने पर बेसहारा लोग भी थे—चुप और असहाय, जिन्हें उन कागजात में कहीं अन्न का दाना नजर नहीं आता था। उनमें सूखते पेड़, बीखलाती नदियाँ भी थी—चुपके से अनायास अथतन के दबाव में छिन जाते स्नेह के टुकड़े भी थे।

नयी पीढी ने हारकर एक तीली जलाई और जलाकर बुझा दिया। उसे सब कुछ दिख गया। इस देखने का वह क्या करे—उस प्रजातंत्र का उस आजादी का उस माईचारे का उस कागजी कारवाई का, बड़ी बड़ी बहुसौ और विंगाल फाटका के पीछे भूखे लोगों का वह क्या करे ? १

कवियों ने बाबू और नेहरू को हीरो बनाकर मुग्ध भाव से जो उनका स्तवन किया है उसमें केवल स्तवन नहीं है अपितु उन नेताओं के चरित्र की कमजोरियों को उभार कर अपनी प्रतिश्रियाओं का पात्र बनाया है। जिसे राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता कहा गया है उसके समान यह कवि ललकारता नहीं है और न ही नेता विगिष्ट का पूरा जीवन चरित बखानता

है। पूव भाव से पीडित वह अवश्य है किन्तु इतना नहीं कि आखें मूंद कर अंधेरे को भी उजाला कहने लगे—

भव न बनना मोम का पवत
न दबना भार से ।
क्योंकि तेरी छाह में
भासूम और सुनुमार बच्चे
स्नेह ममता भूति माँ वहनें बतन की
से रही हैं निज पनाह ।^१

स्वाधीनता के आसपास की घटनाओं के प्रति उसका दृष्टिकोण, बुद्धजीवी का ही दृष्टिकोण है। हिरोशिमा का विस्फोट तमाम प्रगति पर एक प्रश्नचिह्न था—

एक दिन सत्सा
सूरज निकला
अरे क्षितिज पर नहीं,
नगर के चौक
धूप बरसी
पर अतरिक्ष से नहीं
फटी मिट्टी से
मानव का रचा हुआ सूरज
मानव को भाप बन सोख गया ।
पत्थर पर लिखी हुई यह
जली हुई छाया
मानव की साखी है ।^२

फिर विभाजन—घाग और लपटों के बीच अग्निपरीक्षा देकर निकल आए व्यक्तियुग जिन्हें 'शरणार्थी' कहा गया। क्या अपने ही देश में शरणार्थी थे? अवसरवादियों ने हिंदू मुस्लिम एकता और साम्प्रदायिकता पर सैकड़ा कविताएँ लिख दी होंगी पर उनकी नज़र में उन शरणार्थियों का मानसिक आंदोलन कैसे छिपा होगा?

गिर रही चारा तरफ हमदर्दियों की फुलझडी
पूछता प्रत्येक जन
निलज्जता की वह कहानी
जो हमारे वास्ते रह गई फुडिया पुरानी
दद से भरपूर ।^३

जहूम की पीडा की टीस उतनी नहीं होती जितनी कि उन तमाम नज़रों में हानी है

१ हरिनारायण यास दूसरा सप्तक, पृष्ठ ६५

स० ही० वारम्यायन अध्येय भरी भी करणा प्रमामय पृ० १५४-५५

२ हरिनारायण यास दूसरा सप्तक, पृष्ठ ७५

जितो करुणा टपती पड़ती है—

हम हमेशा बर्षिया क बरष सी यह कारण की

'साधना सज्जा' पहन

जीते नहीं रह पायेंगे !^१

एक अथ तथ्य जो इस समय की विद्व दृष्टि को पर्याप्त प्रभावित किए हुए है वह उसकी भावने की अ-धमकित है। और साम्यवाद का या निम्नदेह, और प्रगतिवाद का प्रभाव अविनाश था, पर तारतापक्ष के सभी कवि मातृगया से प्रभावित रह हैं। नेमिचन्द्र जैन, भारतभूषण अग्रवाल और रामविलास शर्मा ने तो घोषित कर लिया था कविता में साम्यवाद प्रवर्तनी वाच्य क प्रभावस्वरूप यह विचारधारा मिलती है।

मुनिबोध पूंजीवादी समाज में सङ्घोष पाते रहे। ज्ञान, सम्पत्ति, सौन्दर्य, श्रम्यता के बावजूद मरणगीत है—मने ही अब तक यह भावना विनाशुन विविग ही रही है—

तुम्हको देता मिलती उमड़ छाती दीघ

तेरे हात में भी रोगश्रमि है उध

तेरा नाम तुम्ह पर कुड, तुम्ह पर व्यग्र।

तू है मरण, तू है रिक्त, तू है ध्वयं

तेरा ध्वस केवल एक तेरा अथ।^२

या प्रभावक साधने निम्नमध्यवर्ग का चित्रण 'कारद्रावस्तुत्युते सोविस्की सोसूज — सोवियत मुनियन जिदाबाद कह कर अपनी भावनाओं को अभिव्यक्ति देते हैं। दूसरी ओर रामशेरबहादुर सिंह स्पष्ट कहते हैं—

पथ प्रदर्शिका मंगल

कमकर की मुटठी में किन्तु उधर

भाग्ये भागे जलती चलती है

भारत का आत्मराग

भूत और भविष्य का वितान लिय

काल मान विश

मावसमान में तुला हुआ

वाम वाम वाम दिशा—

समय साम्यवाद।^३

१ हरिनारायण दास दूसरा सप्तक, पृष्ठ ७६

२ ग० मा० मुनिबोध तारसप्तक, पृष्ठ १६ १७

३ रामशेर बहादुर सिंह दूसरा सप्तक, पृष्ठ ११३

यह प्रभाव केवल पढ़ने मात्र की प्रतिक्रिया नहीं है अपितु जीवन को भी उन्हीं घोषणापत्रों के अनुकूल ढालने का प्रयास उसमें है। अमीर और गरीब—प्रगतिवादी भाषा में शोषक और शोषित—या बुजुर्ग और प्रोलिटेरियत, इन दो वर्गों के बीच मुह फलाए खड़ी खाई को पाटने की कोशिश हल्की सी ही सही, इन कविताओं में मिलती है—

जो भी जहा भी पिसता है
पर हारता नहीं न मरता है—
पीड़ित श्रमरत मानव
अविजित, दुर्जेय मानव
कमकर, श्रमकर, शिल्पी, स्रष्टा—
उसकी मैं क्या हूँ ।^१

अविभाज्य भारत की, जो एतता के लिए लड़ता लड़ता बट गया, असलियत क्या थी ? एक बाहरी सत्ता हुक्म चलाती रही हम मानते रहे पर उनके विरुद्ध लड़ने वालों के प्रति क्या भाव था, साधारण व्यक्ति का—

हिन्दुस्तान हमारा है—
प्राणों से भी प्यारा है
उसकी रक्षा कौन करे
सैंत भैत में कौन मरे
पाकिस्तान हमारा है
प्राणों से भी प्यारा है
इसकी रक्षा कौन करे
बठो हाथ पै हाथ धरे
गिरने दो जापानी बम

× × ×
हिन्दी हम चालीस करोड़
भयो बैठे हैं साहस छोड़
यह आजादी का मदान
जीतेंगे मजदूर किसान

एक यही है राह सुगम ।^२

इसका अर्थ यह नहीं लेना चाहिए कि कविता एकदम बहिर्मुखी तथ्य इस बात के साक्षी हैं कि छायावाद जहाँ केवल प्रेम छाया, स्वप्न मंदिर के इद गिद भटक्ता रहा और प्रगतिवाद लाल रूस की ढाल को का जवाब देता रहा वहाँ यह कविता उस ढाल को लिये हुए स्वप्न करती है। अन्तर महत्त्वपूर्ण है छायावादी और प्रगतिवादी कविता

१ स० हो० वात्स्यायना इत्थु रादे हुए, पृष्ठ २०

२ रामविश्वस शर्मा तारतम्यक, पृष्ठ ६३

भौतिक, राष्ट्रीय, अन्तर्राष्ट्रीय दशन का एक प्रभामण्डल है जो इस कविता में नहीं है। एक साधारण व्यक्ति की हैसियत से वह अपने को स्थापित करने की कांक्षा करता है।

पहले की कविता धीरोदात्त नायक की कविता थी। जैसे साधारण व्यक्ति जीने का भी अधिकारी नहीं होता उसी भाँति कविता भी उसके स्वप्न के बाहर की वस्तु थी। एक भ्रातृभ्रादमी की कल्पना में कवि, व्यक्ति कम अन्तर्भाव अधिक रह जाता था। जैसे कवि भ्रादमी नहीं चिड़ियाघर से छूटा हुआ कोई जीव है या देवलोक से उतरा हुआ कोई शापभ्रष्ट गधव जिसके पर धरती से सदा ही कुछ ऊपर रहते थे। आज का कवि स्वयं को मंदिर का दीप नहीं मानता और न ही नीरव जलते रहने की कोई अभिलाषा उसके मन में शेष है। वह जो कुछ करता है उसके लिए वह स्वयं उत्तरदायी है वह केवल अपने लिए नहीं सभी के लिए उत्तरदायी है—

मैं तुम्हारे साथ जिया हूँ
 ✓ तुम्हारे साथ मैंने कष्ट पाया है
 यातनाएँ सही है
 किन्तु तुम्हारे साथ मैं मरा नहीं हूँ
 क्योंकि तुमने तुम्हारा कष्ट भोगने के लिए मुझे चुना
 मैं अपने ही नहीं—तुम्हारे भी सलीब का वाहक हूँ
 जिसके आसपास तुम्हारे प्रेत मेंडारते हैं
 और भरे उस प्रयास पर चौंकते हैं
 जिसे तुमने अधूरा छोड़ दिया था।^१

जीवन के प्रति इन कवियों का दृष्टिकोण अत्यन्त स्वस्थ रहा है। पश्चिमी अस्तित्ववादी दशन को झोड़ लेने के प्रयास में भारत की कविताओं में भी जीवन की यथता असाधारण और अनिश्चितता का चित्रण हुआ है किन्तु यह कविता जीवन के प्रति एक जिज्ञासु का दृष्टिकोण रखती है।

मृत्यु एक अवश्यभावी अनिवायता है और उसकी विभीषिका जीवन की तमाम विहतियों को जन्म देती है। मृत्यु को अस्वीकार नहीं किया जा सकता किन्तु उसकी प्रतीक्षा करते हुए हम जीवन के तप से मुह नहीं मोड़ सकते—

कर्मणो मृत्यु मृत्यु भी सत्य ही है
 उसे हम छोड़ नहीं सकते
 ही कविता मुन्दरता हम उसे दे सकते हैं
 अभी किन्तु जीवन अतहीन तपस्या जिससे
 हम मुह नहीं मोड़ सकते।^१

जीवन का अर्थ सत्रास है जो इन समस्त अनिश्चितताओं से उपजा है पर मृत्यु पूजा की भावना उसमें नहीं मिलती। अस्तित्ववादियों की भाँति मृत्यु का उन्मूलन करने का प्रयास

१ स० इ० वात्स्यायन 'अज्ञेय' इन्द्रधनु १११ पृ० ३६

२ कटी, पृष्ठ ४०

इसमें कहीं नहीं है। जीवन वास्तव में समय का अनथक विस्तार है जो सास तक लेने का अवकाश नहीं देता है—

खत्म होने को न माणगी कभी क्या
एक उजड़ी माँग सी यह धूल धूसर राह ?
एक दिन क्या मुझी को पी जाएगी
यह सफर की प्यास, अबुझ अथाह ?^१

सग स यह विधान रहा है—

सभी जगह जो शास्ता है—जो बागडोर थामे है, उसकी दीठ मद ह
आँखों पर चढा है मोटा चदमा—जो
प्राय धूमिल भी होता है।
मभी जगह
जिमकी मुटठी में ताकत है
उसका भेजा है एक ओर भेड़िए
दूसरी ओर मकट का।^२

नियति भी इसी विधान को स्वीकार करती आद है। हर किसी की महत्वाकांक्षा या तो सठों द्वारा खरीद ली गई है या फिर राजसम्मान के बोझ से दब गई है। उसकी तमाम ईमानदार अनुभूतियाँ उसका समस्त विचार मथन लक्ष्मी की भ्रकार में दम तोड़ देता है—

सत्य है एक मणिजटित दुपट्टा, एक
मुद्रा मजूपा, एक पालकी।
सत्य है आत्मा पर थोपी हुई सीमाएँ
सोने के जाल की।^३

सच्चाई से काम करने वाले के पास केवल अभाव की व्यथा को छोड़कर और क्या बच रहता है ?

हल्दी से सनी साडी ठीक कर
सर डेक लो
आटे से मरे हाथ धो डालो
आग्री अपनी फटी हथेली फलाओ
लो
सौपता हू—
ये थानी है तीस दिन तक तपने की
मुना के दूध मुनी की फाक
और तुम्हारी टिकुली की कसक में

१ धर्मवीर भारती सात गीत वच, पृ० १०५

२ स० ही० वात्स्यायन 'अधेय' अरी ओ कण्ठा प्रभाषण, पृ० ३६

३ धर्मवीर भारती सात गीत वच पृष्ठ ८८

पुटन की,
 भावांग के गीत पूछ पर
 रापना के प्रक्षर
 तुम्हारे मुरभाए होगे की साखी के गीत लोटाग
 इस मौलथी के बिरये पर अभ्रुजल बढाने
 या पलने को डुला डुला
 लोरी की कलियाँ मिलाने—

की साधा म गुलग-गुलग
 जलती उगलिया स सौम्य सलन
 नतमस्तक
 बलम धिगने की
 पिसने की पिसने की ।^१

परम्पराभा की प्रति का निषेध स्वर उभरने लगा था । 'हम लोग अपने सस्कारों और परम्पराभा की चञ्चौध म यह भूल चुके थे कि इन सस्कारों की और परम्पराभा की चमक उधड़ गई है । टूटते हुए किसी राजगाही महल के भाङ फानूसा की चमक दमन म भी लीसे निपारे दीवार की लखीरी दूटें दिखाई पडने लगी हैं । वास्तव म अनुभूतिभा का लावा जब पिघलकर फूट पडने को उतारू हो जाता है तो फिर प्रचलित मायताएँ अपने आप टूट पडती हैं ।^२

परम्पराभा की बफ कभी पिघलती नहीं, उसकी परतों पर परतें पनी ही होती जाती हैं—

सधन बफ की कडी पत सी
 एक एक कर अमित रूढ़ियाँ
 सदिया से जमती जाती हैं
 तह पर तह
 मानव जीवन पर ।^३

ग्राने वाली पीढियाँ अपने पूवजा के प्रताप के बोझ म दबी है बयाकि किसी और के किये अपराधा का दण्ड भुगतने के लिए उह चुना गया है—

आज तक जिसने तुम्हारे पापबश
 बिना हथ विपाद
 काटे गहा चौदह बप
 उसने लौटकर
 अपनी नयी सतान को फिर

१ मलयज नयी कविता २, ६ पृष्ठ ५४

२ हरिनारायण व्यास दूसरा सतक, वक्तव्य

३ भारतभूषण अग्रवाल तारसप्तक, पृ० ३४

उसी मन से बिना हृष विपाद
गम में ही दे दिया बनवास ।
आज हमने फिर किया है शब्द का आखेट
मत हमें देना पुराना शाप ।
कब तलक यह पूवजा से मिली प्रतिहिंसा
कब तलक, अर्धे तपस्वी कब तलक
अज-मी पीड़ियो पर ?
कब तलक नतशील कधो पर चढा यह तीथ समय
कब तलक यह हर नयी आवाज का बनवास ?^१

इस कब तलक को अपने कधो से हटा देने की शक्ति और साहम जिन लोगो में ह
उन लोगो की भी अपनी विवशताएँ हैं—

लडने वाली मूठठी जेबो में बन्द
नया दौर लाने में असफल हर छन्द ।^२

महानगर—जो बढ़ती हुई औद्योगिकता के कारण आज एक विभीषिका हो गया है
जहाँ हर कोई एक ऐसी जल्दी में है जैसे कोई कोडा लेकर भागता चला आ रहा हो और सब
यातायात, सारे लोग चीखते पुकारते बिना यह जाने कि सामने दीवार है या नाला है भागते
चले जाते हैं । यही आज के कवि का सत्य है । पर बढ़ता हुआ औद्योगिकरण पहले मानव के
लिए एक प्रश्न था । सिर उठाए हुए ऊँचे-ऊँचे भवन मनुष्य को कितना बीना बना दते हैं,
फिर भी तब की कविताओं में उसका जादू ऐसे सिर चढकर नहीं बोला करता था—

और सम्यता
बहुत बड़ी सुविधा है
सम्य तुम्हारे लिए
किन्तु क्या जाने
ठोकर खाकर कही रुके वह ।
झाल उठाकर ताके
और अचानक तुमको ले पहचान
अचानक पूछे
धीरे धीरे धीरे
'हाँ' पर मानव
तुम हो किसने लिये ?^३

तीसरा सप्ताक तक कवि प्रकृति से पूरी तरह परिचित था । एक समय था जब सौम्य
को उल्टे हुए तारो की स्थिति से समय का ज्ञान हो जाता था जब तारा के तमाम नाम

१ विजयदेवनारायण साहू नयी कविता, पृष्ठ २००

२ धमवीर भारती सात शील वष, पृष्ठ ४१

३ स० ही वात्सवायन 'अश्वेव', द्रष्टव्यु रीति दुष्पथे पृष्ठ ६०

याद से किन्तु धब ली आवाज का उतना हिस्सा हर किसी के भाग में पड़ता है जितना बटे-पिटे बिजली, टेलीफोन, रस और ट्राम के सारा के बाद सिङ्की से दिखाई पड़ता है।

प्रकृति के विभिन्न रूपों के चित्र सहज ही मिल जाते हैं। भोज्य की 'बावरा बहेरी' की अधिकांग कविताएँ—गिरिजाकुमार के 'धूप के धान', दूसरा सप्तक में भवानी प्रसाद मिश्र, नरेश मेहता की समय देवता और उपर्युक्त सम्बन्धी कविताएँ और तीसरा सप्तक में सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की कविताओं में प्रकृति का केवल चित्रण नहीं है अपितु उनमें वह प्रकृति भी जागृत होती है जो प्रकृति की विषय भंगिमा का प्रसाद है।

यहाँ पर उपा प्रसाद की 'नवल मुकुल रस गागरी' भरने वाली सुन्दरी ही नहीं, बहुत कुछ है—

मैंने कहा—

उठ री लज्जली मोर रश्मि, सोयी

दुनिया में तुझे कोई

देखे मत भर भीतर समा जा तू

धुपके से मरी यह हिमाहत

नलिनी खिला जा तू।

वो प्रगल्भा मानमयी

बावली-सी उठ सारी दुनिया में फँस गई।^१

नरेश मेहता ने तो अपने वक्तव्य में उपा के प्रति अपने शुद्ध भाव को स्वीकार भी कर लिया है, एक मजीब मोह उपा के प्रति मिलता है—

उदयाचल से किरन धेनुएँ

हाँक ला रहा वह प्रभात का भाला।^२

या

प्रथम बार

इस गँवार नारि के सिंगार पर

कोटर-कोटर से छिप भाँकती

सखियाँ खिलखिला उठीं,

पीछे से आ पिय ने

धुपके से हाथ बढ़ा

माथे पर चाँदी की बिंदिया चिपका दी

लज्जा से लाल मुख

हथेलियों में छिपा

मोर भट भाग

घोट हो गयी

१ स० ही० वाकरायल बावरा बहेरी, पृष्ठ ५२

२ नरेश मेहता इमरा सप्तक पृष्ठ १२५

माथे से छूट गिरी बेंदी
बस पड़ी रही।^१

प्रकृति केवल सुदरता के लिए स्पृहणीय नहीं है। वह नाश भी करती है। पर कवि नाश को उतना महत्त्व नहीं देता जितना कि नाश के बाद के निर्माण को। तमाम नाश के बाद भी दुःख भरे ससार में सुख की रचना करने की चेष्टा रहती है—

इस दुःखी ससार में जितना
। ✓ बने हम सुख लुटा दें,
बन सके तो निष्कपट मृदु हास के
दो कन जुटाएँ *^२

प्रकृति का प्रयोग मानव-सवेदनाओं को स्पष्ट करने के लिए बिम्बों के रूप में होता आया है किन्तु मानव चेष्टाओं से प्रकृति के व्यापार को स्पष्ट करने का प्रयास नया ही है—

इजन के हेडलाइट सा, शोरगुल के बीच
सूरज निकल गया।
गाढ़ की रोशनी सा पीछे गुमसुम अब
शुक्रतारा जा रहा है।
शहर को अंधेरा कर, हवाई जहाज से
मिनिस्टर चले गये
'जनता से एम० एल० ए० सा पीछे पीछे यह
शुक्रतारा जा रहा है।'^३

इन सबके अतिरिक्त, प्रकृति सात्वता देने में भी पीछे नहीं ह—

भाज पहली बार
थकी दीतल हवा ने
॥ शीश मेरा उठाकर
' चुपचाप अपनी गोद में रखा
' और जलते मस्तक पर
' काँपता-सा हाथ रखकर कहा,
' सुनो, मैं भी पराजित हूँ,
' सुनो, मैं भी बहुत भटकी हूँ,
' सुनो मेरा भी नहीं कोई
' सुनो, मैं भी कहीं अटकी हूँ
' पर न जाने क्यों पराजय ने मुझे शीतल किया,
' और हर भटकाव ने गति दी

१ सर्वेश्वरदयाल सक्सेना तीसरा सप्तक, पृष्ठ ३५६

२ भवानो प्रसाद मिश्र दूसरा सप्तक, पृष्ठ २१

३ मदन वाल्म्यायन तीसरा सप्तक, पृष्ठ २४६

नहीं कोई था
 इसी से सब हो गये मेरे
 मैं स्वयं ही बाँटती फिरी
 किसी ने मुझको नहीं यति दी ।'
 लगा मुझको उठाकर कोई खड़ा कर गया
 और मेरे दद को मुझ से बड़ा कर गया ।'^१

'यक्तिवाद, यदि वाद शब्द हटा भी दें तो व्यक्ति की प्रमुखता का आभास इसी समय होना आरम्भ होता है। प्रगतिवाद में व्यक्ति का कही कोई स्थान नहीं रहा—व्यक्ति वहाँ यदि शोषण था तो गालियाँ खाता था और यदि शोषित था तो दुनिया भर की सहाय्यता में डूबा रहता था। छायावाद में भी की भावना आई थी किन्तु आज की कविता की तरह मैं और कबल मैं का भाव उत्तम नहीं था। वह वाद में फँसे हुए सरकण्डे की तरह था जो बहाव के साथ भुका जाता था पर अब व्यक्ति कबीर की भाषा वाला अक्लड़ है—उसका अब उमे तोड़ देता है पर भुका नहीं सकता।

चेक बुक पीली हो या लाल
 दाम सिक्के हा या शोहरत—
 कह दो उनसे
 जो खरीदने आए हा तुम्हे
 हर भूखा आदमी, बिकाऊ नहीं होता है ।'^२

इस न बिकने की भावना की शुरुआत कहीं से मानी जाए ?

छायावाद में व्यक्ति ने अपनी मानसिक दासता के लिए अपनी एक मौलिक एवं मधुर दार्शनिक वृत्ति को अपना लिया था। यह दार्शनिक वृत्ति वस्तुतः मन की भाषा के अतिरिक्त कुछ और नहीं हो सकती।

'शेखर एक जीवनी में व्यक्तिकता ने अपना रूप बदला। शेखर एक व्यक्तिवादी पात्र है किन्तु उसका व्यक्तिवाद दास मन का हदन नहीं है अपितु वह एक शोषित व्यक्ति की विद्रोहमयी वृत्ति का अंकन है। शेखर वह व्यक्ति है जो प्रचलित मान्यताओं के सोखलेपन को देखकर उनके प्रति अपनापन समर्पित नहीं करता है बल्कि वह नयी मान्यताएँ गढ़ता है। पुरानी से लड़ता है उनसे घणा करता है, उन्हें तोड़ फेंकने की चेष्टा करता है। वह विद्रोह के द्वारा अपनी माँग का महत्व समझ सकता है वह रिरियाता नहीं है और न ही भीख मागता है।

शेखर का यह व्यक्तिवाद वस्तुतः नयी चेतना की प्रथम विरण थी। यही व्यक्तिवाद कविता के क्षेत्र में चिन्ता के बाद तारसप्तक के साथ नए विचार नयी प्रेरणा और नई अनुभूति लेकर हिन्दी में आई। चिन्ता में व्यक्तित्व के गतिरोधी तत्वों से उसकी टकराहट का अंकन हुआ है और तारसप्तक के कवियों में भी व्यक्तित्व की टकराहट सामने आई है ।'^३

१ सर्वेश्वरदास सवमेता तीसरा सप्तक पृष्ठ २१२

२ धर्मवीर भागना सात गीत वप, पृष्ठ ८६

३ हरिाराधन दाम दूसरा सप्तक कवित्व

व्यक्तित्व की यही टकराहट है जो कवि को जिल् की सीमा तक सिद्धान्तों पर चलन और भ्रम्याय का सामना करने को बाध्य करती है। गलत बात को वह इसलिये स्वीकार नहीं करता कि उसमें उस लाभ नहीं है अपितु इसलिए कि जूगका हृदय उस गलत बात का विरोध करता है—

न खेलू मैं अगर शतरज ऐसी गलत बातों पर
कि जिसमें सभी चालें बस तुम्हारी हो ?
न हो स्वीकार यदि यह खेल मुझको
जीतना जिसको तुम्हारी बदगिपत हो ?
और जिसमें हारना भरी नियति हो ?^१

यही ध्रुव उसके मन को अपने उन 'बडा' के लिये आक्रोश से भर देता है जा छल कपट से अपने शिष्यों की उन्नति नहीं होने देते और उनके व्यक्तित्व को खण्डित कर देते हैं—

ओ महाप्रलय के बाद के उगते नए शिखरों
है कसम तुम्हें इन ध्वस्त विध्यमालाओं की
मत शीघ्र भुक्वाना तुम अपना ।
आसूय तुम्हारा तेजस्वी यह भाल देख
कितने अगस्त्य आएंगे गुर का वेद घरे
आशीष बचन कहने वाले
चिर बिनत तुम्हारा मस्तक या ही भुक्वा छोड, [१]
ये गुरुवर वापस नहीं लोट कर आये ।^२ [२]

चापलूसी को, आज का कवि, कविता का घम नहीं मानता और न ही किसी की दुखनी रग पर मलहम लगाने का काम ही वह करता है। वह सत्य कहता है और वह भी बड्ढा सत्य—

मैंने कब कहा कि मेरा घम है—
मम सटला कर व्यथा मुला देना
मैंने कब कहा कि मेरा कम है
पिचके गुब्बारों को गस भर फुला देना ?
यह तो वे करते हैं
जो असत्य के चश्म
आँस पर चढानर घम हरा हरा रग्यन ह
ये तो वे करते हैं
जो सूखी बाल पर
प्यासे बबण्डरों का मृगजल देखते हैं ।

१ कुंवर नारायण दीसरा सप्तक, पृ० २७७

२ विजयदेवनारायण साही तीसरा सप्तक, पृ० २६६

सत्य कहता हूँ
चाहे मम भकभोर उठे
भाँखें छलछला भाएँ
क्योकि आहत दुबलता भी
एक बार दप से सिर उठा देती है,
मुटिठियाँ भीचकर
सूखी शिराएँ तानती है
वच्य से भी टूटी पसलियाँ झडा देती है ।^१

रहा प्रश्न अनास्था का । अनास्था वाम्पव म परिस्थितिजय अवसाद से उत्पन्न होती है जिसके लिए काफी सीमा तक हमारा परिवेग उत्तरदायी है । व्यक्ति म अनास्था का उदय बेबात नहीं हो जाता । चोट लगती है उसी के बाद कराह निकलती है, बिना कारण कोई नहीं कराहता । वही बात इस आस्था अनास्था के सदभ म भी लागू होती है । सन् साठ तक की कविता मे चोट का बोध तो है किन्तु उसकी आशा उसकी आस्था सवथा खण्डित नहीं हो जाती । वह भविष्य मे विश्वास करे या न करे लेकिन अपने पर से उसका विश्वास नहीं टूटा है ।

कुछ देर भले लग जाए
दिन बले चाँद भी उग आए
मैं कमशील
मैं जागरूक,
दायित्व सँभाले बठा हूँ—
जब होगा तो मुझसे होगा
इस आशा म ।^२

कवि अनास्था पर जयदस्त प्रदनचिह्न लगा देता है—

रात
पर मैं जी रहा हूँ निडर
जसे कमल
जैसे पथ
जसे सूय
क्योकि
कल भी हम खिलगे
हम चलेंगे
हम उगेंगे
वे सब साथ होंगे

१. सवेरेवरदपल सभसेना तीसरा सप्तक ५० ३६० ६३

२. कीर्ति चौधरी तीसरा सप्तक, ५० ७६

भाज

जिनको रात में भटका दिया है।^१

जहाँ तक व्यक्तिगत स्तर की अनुभूतियाँ का (प्रणय आदि का) प्रश्न है वहाँ साठ पूर्व और साठोत्तरी कविता में पर्याप्त अन्तर आ गया है—पहले की बडवाहट वाद में और तीसरी हो गई है क्योंकि जीवन केवल प्रेम का पर्याय नहीं रह गया है—इस सत्य को कवि समझता है।

साठ साठ के बाद की कविता, क्योंकि एकदम जीवन के बीच गुजर रही है अतः उसके प्रति कोई निष्पक्ष दृष्टिकोण रखना सम्भव नहीं है। दो ही मत हो सकते हैं—एक तो स्वीकारात्मक, जो इस कविता के समर्थक और प्रवृत्तक लोगों की दृष्टि है और दूसरा नकारात्मक जिसमें इस नए दल को उखाड़ने की प्रवृत्ति प्रमुख है। वास्तव में कविता के नाम पर जिस तरह का दगल और झगडावाजी इन दिनों हो रही है जिस प्रकार हर यश प्रार्थी महत्वाकांक्षी व्यक्ति अपना नाम छपा हुआ देखने के लिए नित नई पत्रिकाओं का प्रकाशन करने लगा है (जिनकी सख्या में दिन दूनी रात चौगुनी वृद्धि हो रही है), इस प्रकार का वातावरण पहले शायद ही कभी रहा हो। इतनी सारी लिखी जाने वाली रचनाओं में साहित्य कौन कहला सकेगी इसका निणय अभी नहीं किया जा सकता।

समकालीनता के सदर्भ में पहला प्रश्न जो उठता है वह समकालीन शब्द की व्याख्या है। कविता में आधुनिकता (modernity) और समकालीन (contemporary) तत्त्वों पर पर्याप्त बल दिया जा रहा है। किन्तु इन दो दृष्टिकोणों में अन्तर स्पष्ट है। जो कुछ भी आज लिखा जा रहा है वह क्या समकालीन है? समय की दृष्टि से देखें तो उत्तर होगा 'हाँ किन्तु यदि भावबोध की दृष्टि से देखें तो आधुनिक—माडन, अथ पर अनेक प्रश्नचिह्न लग जाएँगे। कविता या साहित्य के नाम पर बहुत कुछ लिखा जाता है पर उसमें कितना है जो काल सापेक्ष है? हमें समकालीन उसे ही मानना होगा जो भाव की दृष्टि से प्राचीन—छायावादी या प्रगतिवादी दोहराई गई बातों का ही पिष्टपेषण न करे अपितु उन समय से हटकर कुछ 'नया'—नयी कविता के अर्थ का नहीं बल्कि जो पहले नहीं कहा गया हो, आन्दोलन देने का प्रयास करे। वास्तव में, 'कला में आधुनिकता जीवन के ही समान विचार और सृजन का रूप है और वह तभी तक प्रभावशाली रह सकती है जब तक वह एकदम मुखर न हो जाए।'^२

आधुनिक दृष्टिकोण में नवीन के प्रति एक स्पष्ट झुकाव मिलता है। कुछ सीमा तक नया और आधुनिक एक दूसरे के पर्याय हैं। नया दृष्टिकोण वस्तुओं को उनके यथार्थ रूप में स्वीकार करता है। परम्पराओं का विरोध वही नहीं करता किन्तु परम्पराओं के

१ धर्मदर भारती सात गीत वष, पृ० ७६

२ 'Modernity in art as in life, is just a mode of thought and creation and it can be effective as long as it does not become obvious
—डा० नगेन्द्र के निमला में "Modernity in Hindi literature" पृ० १५१ पर
भाषण से उद्धृत।

रूढ़ रूप को स्वीकार भी नहीं करना। परम्परा, उसके लिए उस प्रवाह के समान है जो आगे बढ़त हुए परिवर्तित होता रहता है। प्राचीन और बामी का विरोध नए कर्मों के प्रति आक्षेप, नवीनता और विविधता के प्रति मोह आधुनिकता की कुछ महत्त्वपूर्ण विशेषताएँ हैं। परिणामतः स्थापित मान्यताओं के प्रति विद्रोह की भावना और जीवन में प्रयोग के माध्यम से परिवर्तन लाने की भावना आधुनिकता के लिए आवश्यक है।

किन्तु हर समकालीन साहित्यकार आधुनिक नहीं हो सकता। आधुनिक काल के रचनाकार किसी भी अर्थ में आधुनिक नहीं है और उपवासकार गुरुदत्त समकालीन होने पर भी अपने विचारों और शैली में पुरातनपथी हैं। अतः आधुनिकता का एक विशेष अर्थ है जो समकालीन से भिन्न है।

सन '६० के बाद हिन्दी कविता में नये के नाम पर आन्दोलन की भीड़ उमड़ी पढ़ रही है—वह सब क्या आधुनिक है? इसके अंतर्गत हम अपनी कुण्ठाजय, अस्वस्थ और रोगी दिमाग की अभिव्यक्तियों को कविता नहीं कह सकते। नारी शरीर के कुछ गिने चुने अंगों को लेकर यौन कुण्ठाओं और सभोगजय विकृतियाँ को ही स्वर दिया जा रहा है।

सन '६४ में बंगाल की भूखी पीढी—जो शायद अमेरिका की बीट (ग्राहूट) और इग्लैंड की एपी यंग-मैन (नाराज पीढी) का भारतीय संस्करण है, पर अश्लीलता का आरोप लगाकर मुकदमा दायर किया गया था। बयोवद्धों को मुसौटो भेज भेजकर य लोग अपना आक्रोश जताते थे जिससे वे गन भूल्या का नकाब उतार दें 'कवि की स्वमुख में पच्छाद करने की इच्छा या 'ईश्वर का पाँद चूमने' की इच्छा या नायिका की कमर के नीचे फूल-बागान देखना जैसी कुत्सित अभिव्यक्तियाँ साहित्य में दिया करते थे—वैसे ही लेस्बियाँ, होमोसेक्सुएल आदि विकार जो निश्चय ही पश्चिम की युद्धवर्ती विकृति की भोड़ी नकल है—हिन्दी में अकविता के नाम पर लिखी जा रही है। या शब्दों का ताडव करा भूषण की कविता की लय पर केवल कुछ दोग किये रहे हैं जिसमें 'द्र द्र द्र क्ष क्ष क्ष लिखा गया है। ऐसा लगता है कि जमीन पर घिसटता हुआ कोई पगु व्यक्ति अपनी बटी हुई अबान से बोल रहा हो।

पश्चिम के बीटल्स और हिपीज तो ऋषीकेतु में आध्यात्मिक सुख की खोज में लगे हैं—

Too much of meditation or too much of music is boring'

इस कारण साधना के मध्य पॉपम्यूजिक के स्वर लहराने लगते हैं। संभव है ये मुसौटो की बात करनेवाले 'सुकवि भी अपनी साधना की चरम प्राप्ति ऋषीकेतु जाकर पा सकें। ए० एम० डी० और मारीजुवाना के प्रभाव से य लोग स्वर की प्राप्ति चाहते हैं। अकविता आन्दोलन कुछ भी हो लेकिन उससे कवि अपने का बीट कवि से अलग ही जताना चाहते हैं—जिमकी पुष्टि 'बीट बीटल नाराज और भूने प्याम लेख में अकविता के एक कवि ने की है—

हिन्दी में अकविता को अक्सर इनका नाम जाटन की एक भोड़ी कोणिंग की जाती है

मगर अकविता जसी कोई स्वतंत्र चीज पश्चिम में नहीं हुई ।^१

एक दूसरे अकवि 'अपने का इस तमाम आंदोलन से अलग बताने की असफल कोशिश करते हैं—

“आक्रोश शब्द व साथ एक स्पष्टीकरण जरूरी लग रहा है जिसे अकविता का प्रत्येक कवि महसूस कर रहा है । उसे भूखी पीढ़ी, बीटनिक या एथो यगमन के रोमानी आक्रोश से तनिक भी लगाव नहीं है । नग बदल गाजा पीन लम्पपोस्ट के सामने सड़क पर कुत्ते की तरह लेट जाने या युवा अंधेड़ कवियों के समलिंगी यवहार के प्रदर्शन के प्रति उसे कोई अनुरक्ति नहीं है । उसे काढ़ दिखाकर सहानुभूति पाने से नफरत है । वह अच्छे रेस्त्राँ में खाना खाता, अच्छी शराब पीता और अच्छे व्यवसाय में सलग्न दिखाई पड़ता है ।^२

अब यहाँ यह नहीं कि कुष्ठाजनित साहित्य साहित्य नहीं है । अभाव कुष्ठा बन जाते हैं और वही अभाव साहित्य के माध्यम से अभिव्यक्त होते हैं अतः उन्हें अनफुलफिल्ड डिजायर’ कह लें या कुछ और । ये कवि स्वयं घोषणा करते हैं—

मैं और मेरे समकालीन कवि कविता नहीं लिखते, कविता का धोखा खड़ा करते हैं और उन सब धोखा के बीच हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि यही असली कविता है ।^३

केवल ‘मुझे अशेष न मारा है, मुझे जन द्रव्य पीटा है कहकर अपने को नया कहलाने का लोभ इन कवियों में है । जो कुछ भी अधिक से अधिक पच्चीस वष पुराना है, वह परम्परा है और उन पुराने कवियों से अपनी तुलना में कहा जाता है—

‘तारसप्तकीय अधिकांश कवियों की तरह साठ व बाद के कवियों में भूठा पोख नहीं है ।^४

सन ‘६० के बाद कविता किन अर्थों में पहले की कविता से अलग हुई है ? घमयुग में एक अंक में प्रकाशित डा० रामदत्त मिश्र के लेख का एक अंश यह स्पष्ट करने में पर्याप्त मात्रा देगा—

साइनबोर्डों से अलग हटकर अगर विचार किया जाय तो इसमें इकार नहीं किया जा सकता कि सन ‘६० के आसपास नयी कविता की धारा अपने से कुछ अलग होती दीखती है । यह महत्त्व की बात नहीं है कि किस भगीरथ ने नयी धारा का अवतरण कराया है महत्त्व की बात है चली आती हुई धारा में एक नए जल का दीखना या जल की नयी भूमियों के स्पर्श से नया रंग और मोड़ धारण करना । साठ के बाद जा नया मोड़ लक्षित होना है वह एकाएक दीखनवाली कोई नवीन वस्तु नहीं है बरन नयी कविता से ही फूटा आ है । अकवितावालों ने भन ही कविता को अलगाने के लिए अकविता नाम दे दिया, किंतु किसी मौलिक आधार पर अकविता को कविता से अलग नहीं कर सके । उनके पास कोई स्पष्ट दृष्टि नहीं है सन साठ के बाद की कविता में असंतोष अस्वीकृति और विद्रोह व स्वर बहुत माफ तौर पर उभरे हैं साठ के बाद इस स्वर ने और तासे व्यंग्य और

१ आनंदय, मडानगर विशेषांक, पृष्ठ २११

२ लहर, कविताक उत्तरार्ध, पृष्ठ १०

३ उत्कल, कविताक, पृष्ठ १०

४ उत्कल, कविताक पृष्ठ १४

विद्रोह का रूप धारण कर लिया है। जीवन की टूटती मूर्तियाँ के बहुत करीब जाकर उनके टूटने की तल्खी, व्यथा और उसमें से फूटती अस्वीकृति की उग्रता को पहचाना है।

नयी कविता के साथ सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि नीरज और बच्चन की तरह उसके श्रोता समाज के हर भाग में नहीं हैं। नयी कविता की सम्प्रेषणीयता केवल एक सीमित पाठक वर्ग तक सीमित रह गई है, जो या तो स्वयं नया कवि है या नया प्रालोचक है। नया कवि प्रेषणीयता के बारे में कोई दावा नहीं करता है क्योंकि उसके निकट प्रेषणीयता की स्थिति बहुत सुखद और स्वाभाविक नहीं है—

‘अंग्रेजी के युवा नाटककार हैराल्ट पिण्टर ने कही कहा है कि आदमी यदि अपनी बात का दूसरे तक नहीं पहुँचा पाता, तो इसलिए नहीं कि उसमें सम्प्रेषण की क्षमता का अभाव है अपितु इसलिए कि वह इस स्थिति की भयानकता से बचना चाहता है। भाषा की अधिकांश कविताएँ पिण्टर के इस कथन को चरिताय-सी करती जान पड़ती हैं। उनकी शैली बहुत कुछ दो व्यक्तियों के बीच होनेवाले उस प्रेमालाप की तरह होती है, जिसमें फूल-पत्तों और मौसम की बात तो बार-बार की जाती है, पर वह मूल बात हर बार अक्षयित ही छोड़ दी जाती है जो कि सारी वार्ता का केंद्र होता है। और ऐसा सम्प्रेषण के अभाव के कारण नहीं, बल्कि उसकी विवश कर देनेवाली अपरिहायता के कारण होता है।’^१

और अथ अकविता, विकविता, युगुत्सावादी कविता आदि भाँति भाँति की कविताओं की भीड़ में से पसडोत्तरी पीढी की कविता अवाञ्छित उठा रही है जिसके सामने केवल धमाका करके ध्यान खींचना ही एकमात्र लक्ष्य है। यह धमाका कोई उल्लेखनीय बात कह कर नहीं अपितु घिनौनी बातों को कहकर किया जाता है जिसके समयन में कहा जाता है—

‘वह विसर्गतिथियों को सर्वांगत देखता है, उनसे भागता नहीं, उन्हें भोगता है। निश्चय ही इस कविता का मानक भिन्न है। वह न छायावादियों की तरह उदास महामानव है और न ‘नयी कवितावादियों’ का लघुमानव (जो विघटित मूल्यों का दद भोड़कर गहादत का चोला पहने अपने प्रति दया की माँग करता था)। भाषा की कविता का नायक (जो स्पष्ट ही मध्यवर्गीय बुद्धिजीवी है) स्वयं अपने प्रति निमग्न है।’^२

शहीद उनकी दृष्टि में नयी कवितावादी हुए हैं जो दया की भील माँगते फिरा करते हैं। दया की भावना तो उनकी स्वयं की हर बात में झलकती है जो अतिशय प्रतिभा के विस्फोट से इन्हें हर प्रकार के अवतल्य देने को बाध्य करती है। अपने प्रति ये निमग्न हैं— उत्तरदायित्व से भागना अपने नाम के साथ पिस्मू घोड़ा बुत्ता जोड़कर स्वयं के प्रति निमग्न होने का दम कविता को केवल तमांगा बनाए हुए है।

वास्तव में सन् साठ के दशक की कविता नयी कविता का ही विकसित रूप है। नयी कविता की प्रयोगशील स्थिति समाप्त हो गई है। नये नाम आए हैं किन्तु वह नयी कविता की परम्परा ही है पर इन कविताओं में अनुभूति सत्य नहीं है। पश्चिम में शीटनिक सनक पुक गई है—भूखी पीड़ी गिसवग की नकल में बगाल में एक भावुक उबाल की तरह उठी और

१ वेदारनाथ मिह्र भर्तृहरि, ४ जुलाई ६५

२ उत्कल कविताक, पृष्ठ ४५

उसमें दरारें पड़ गईं। बीट कविता ने तो अमेरिकी भाषा साहित्य को एक नया सस्कार दिया था। उसके पहले कविता केवल ड्राइग्रूम की कविता थी, उसे एक नया परिवेश दिया, लेकिन बीटनिको की कविता का उतना महत्त्व नहीं है जितना उनके अपने जीने का। पिछले कुछ वर्षों में भारत की सभी भाषाओं में कवि, दूसरों को अपना आदर्श माने हुए हैं—भूखी पीढी, भकविता, दिगम्बर पीढी सभी में यही आदर्श मिलता है। एक और ये कवि पुरानी 'नयी कविता' पर आक्षेप लगाते हैं कि उसके कवि पोख करते हैं, दूसरी ओर इनकी अपनी रचनाएँ किसी-न किसी ग्रन्थ में पहले कही हुई बातों से जुड़ी हैं और इन सबसे यदि नाम हटा दिये जाएँ तो सारी कविताएँ किसी एक व्यक्ति की कविताएँ हो सकती हैं—या सभी कविताएँ एक ही कविता या महाकाव्य हो सकती हैं। आत्मविभक्त में कवि कर्ता है—

मुझे आईने में
अपनी शकल की जगह कुत्ते की शकल दिखी,
सामने की दरार में रख पोर्ट्रेट
और
त्रिपलोर पर फली स्याही में
मुझे अपने चेहरे की समानता दिखाई दी^१

तब इससे बड़ा झूठ और क्या हो सकता है? कम-से-कम आईना किसी के चेहरे को कुत्ते की शकल नहीं बना सकता, लम्बा, मोटा, भद्दा भले ही कर दे या य कवि अपनी निगाह में जो कुछ है आईने के सामने अपने का बसा पाते हैं। इस पर भी दम यह कि यह कवि पोख नहीं करता है।

ऐसा नहीं है कि सन साठ के बाद लिखा जानेवाला तमाम साहित्य झूठ और दिखावे पर आधारित है। आन्दोलना से अलग जो लोग लिख रहे हैं उनमें काव्य में विस्फोटक सामग्री भले ही कम हो किन्तु अनुभूति के स्तर पर सभी सच्ची और प्रामाणिक हैं। यह कहना कि यदि कवि लिफाफे में जूता रखकर कहे कि यह कविता है तो सबको उसे कविता मानना होगा—क्या इस दृष्टिकोण का परिचायक नहीं है कि कविता के नाम पर जो कुछ भी दे दिया जाए उसे भ्रम मारकर कविता मानना ही होगा—भले ही कविता से वह कोसा दूर हो।

कविता के क्षेत्र में सबसे बड़ी विशेषता पुराने मूल्यों का विघटन और नए मूल्यों की स्थापना है। कवि लाख अपने को सद्म से कटा हुआ पाये लेकिन कहीं न कहीं वह अपने पास के परिवेश से बेहद जुड़ा रहता है। विरासत में उसने एक दृढ़ता हुआ समाज पाया जहाँ इकाई ही सब समस्याओं का केन्द्र बन गई थी। टूटते हुए परिवार जो अब तक अपने बुजुर्गों को छत्रछाया में पनप रहे थे। उन सिमटते हुए दायरी और मिश्रित हुए दृष्टिकोण (नतिक धार्मिक सब) से घबराकर व्यक्ति का मन अब नए आयामों की खोज करने लगा। साहित्य में शक्ति में एक प्रक्रिया चल रही थी—समाज-व्यक्ति व्यक्ति-समाज के बीच। द्विवेदी युग एक शुद्धता का आदेश देता रहा छायावाद ने प्रकृति का माध्यम ल अपने मन की अभिव्यक्ति दी। प्रगतिवाद में वही व्यक्ति अपने को किसान, मजदूर, 'गोपित' का साथ जोड़ता रहा और

प्रकृति और प्रेम जैसे विषयों के प्रति इन कवियों की प्रतिक्रिया एकदम बदल गई है। इनकी दृष्टि में प्रेमिका की प्रतीक्षा, वसन्त की प्रतीक्षा और भ्रष्टाचार की प्रतीक्षा में कोई भूलभूत अंतर नहीं रह गया है। मानव के हँसने-बोलने और हर शाम लोटकर अपने घर आ जाने जैसे चिरपरिचित काय भी उन्हें घमत्कार जैसे लगते हैं। सन् '६० के बाद की कविता इही सीधे सादे पर खोफनाक घमत्कारों की प्रतिक्रिया है। प्रणय के प्रति बदले हुए दृष्टिकोण में पहले की कविता जसा दुराव छिपाव नहीं है और न ही नारी के प्रति वह लिजलिजा व्यवहार है जिसमें देवो मत, छुभो मत का सिद्धांत काम करता है।

वास्तव में यह दृष्टिकोण प्रयोगवाद से ही बदलने लगा था लेकिन अब पश्चिम की बीट और एग्री यगमन पीढी की तरह एक बीखलाहट इस कविता में आ गई है। बंगाल की भूखी पीढी और हिन्दी में अकविता एक रुग्ण विचारधारा से पीड़ित हैं। सुविमल बसाक बड़े जोर जोर से रज से कुल्ला करने की बात करते हैं। मुद्राराक्षस गव से स्वीकार करते हैं कि हिन्दी में पहली बार फ्रेंचलेटर शब्द का प्रयोग उन्होंने ही किया है। उनके इस दृष्टिकोण को केवल इसी तरह स्वीकार किया जा सकता है कि अब तक यौन-व्यवस्था ही साहित्य को घेरे रही है इस कारण यह दृष्टिकोण कुछ सीमा तक तो उचित लगता है पर जहाँ घूम फिर कर बार बार नग्नता नुचे हुए भंगा की बात की जाती है तो खींक होने लगती है कि ये आसपास के सामाजिक सत्यों की ओर आँख खोलकर देखने का प्रयास क्यों नहीं करते।

प्रेम नाम के तथ्य को स्वीकार करना सम्मान खोना है फिर भी प्यार एक अनि वायता बन जाता है—

अपनी झुंझलाहट में बसा हुआ

गर्वीला, अकिंचन

किन्तु फिर भी

सर्प-सा उभरता

सिर पर सवार

यह दुर्निवार प्यार है।^१

बार-बार विषय बनाए जाने पर भी प्यार की अनिवायता समाप्त नहीं हुई है पर वह आध्यात्मिक अथ खोकर भौतिक बन गया है। इसे साहस के साथ स्वीकारना है—

प्यार शब्द

घिसते घिसते चपटा हो गया है

अब हमारी समझ में

केवल सहवास आता है।^२

स्वाधीनता से पहले सपना गढ़ने की वृत्ति साहित्यकार की थी पर इस पीढी में स्वप्नभंग की प्रक्रिया के साथ आत्मरति का सौभाग्य भी नहीं पाया था। स्वाधीनता के बाद भारत की कल्पित भूति के खण्ड खण्ड होने की यातना से वह भ्रजनवी ही रहा। जो वेदना

१ इन्दु जैन 'चौसठ कविताएँ', पृष्ठ ६०

२ ममता कालिया कल ग

उसकी अपनी है वह कवि प्रधान भारत के औद्योगीकरण से सम्बद्ध है। जिस तेजी से यत्रो की चीख पुकार यहाँ बढ गई है उसमें चारों तरफ एक भगदड़-सी मच गई है। सारा भाषाश तरह-तरह के तारों से कट कट कर विभाजित हो गया है। निरभ्र आकाश केवल साहित्य में देखने-पढ़ने को मिलता है। नगर में रहनेवाले कवि के पास कविता करने के प्रतिरिक्त और भी काय रहते हैं—उसे भवकाश ही वहाँ है चाँद तारों का सौंदर्य देखने का। चाँद तारे दिखें तो देखे—उसके दामन में तो उतनी ही प्रकृति आती है जितनी जाली बंधी उसकी खिडकी के हिस्से में है। तीसरा सप्तक तक प्रकृति के मनोरम रूप कविता में मिल जाते हैं लेकिन उसके बाद प्रकृति के उपकरण केवल प्रतीक बनकर रह गये हैं—

जल कही था नहीं, रेतीले थाल में किरन एक टूटी थी
स्वण कही था नहीं, हिमगिरि के शिखर पर साँभ आ खूबी थी
रग कही ये नहीं, होकर फुहार से चिंकारी छूटी थी
मृगजल, स्वणशिखर, इन्द्रधनु साक्षी हैं
कि तम नहीं आलोक
एक दिन आँखों को धोखा दे जाता है।^१

इस प्रकार हम इस साठोत्तरी पीढ़ी का, हर क्षेत्र के प्रति दृष्टिकोण, पहले से पर्याप्त बदला हुआ पाते हैं। पर जीवन से धबराकर भागनेवाली इस कविता में पश्यत्र की भावना नहीं है। मूल्य, मान और परिप्रेक्ष्य तो अपना युगीन सदम देखकर बदलते ही रहते हैं भ्रत यह कहना कि सन् साठ के बाद की कविता प्राचीन का एकदम निषेध कर उन तमाम बातों को खेती है जिसे उसके पहले किसी ने छेड़ने का साहस नहीं किया था—एक अर्थ में ठीक है, किन्तु यह निणय लेना कि इन मूल्यों में से वास्तव में कौन-कौन से स्थापित हो पायेंगे, कविता के प्रति अन्त्याय करना है। समकालीन कविता के प्रति पूर्वाग्रह मुक्त दृष्टिकोण रखना कठिन है, फिर भी इन तमाम कविताओं में जो नित नए स्वर हमें मिल रहे हैं वे सभी कविता की जीवन्तता और उसकी शक्ति के परिचायक हैं।

एक बात और, कविता में इस सम्पूर्ण विपटन का दोष द्वितीय महायुद्ध के सिर धोप दिया गया है, वह युद्ध, जिसने मोरूप का सम्पूर्ण रूप बदल दिया, कई देशों को नक्शे से मिटा दिया। उसका भारत पर कोई प्रत्यक्ष प्रभाव नहीं पडा। भ्रत कविता का अपने पर लगाए गए किसी आरोप को द्वितीय महायुद्ध या विदेश के किसी दशन पर मड देना किसी भी प्रकार स्वीकार नहीं किया जा सकता। वास्तव में नयी कविता को जो भी परिप्रेक्ष्य मिला, वह हमारे अपने देश का परिप्रेक्ष्य था। विदेशी भार से हमारा देश स्वय इतना टूट रहा था कि वहाँ महायुद्ध का वैसा प्रभाव पडता जो हिटलर और तोजो की विजय के बाद पडता तो हम युद्ध के प्रभाव से सीधे ही सम्बद्ध रहते, किन्तु ऐसा नहीं है। हम इन तमाम विपटनकारी मूल्यों को विदेशी कहकर, देश के तत्कालीन अभिगाप को नहीं भूल सकते। विदेश का प्रभाव पडा होगा किन्तु भारतीय जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में वह राजनीतिक रहा हो

प्रकृति और प्रेम जैसे विषयों के प्रति इन कवियों की प्रतिक्रिया एकदम बदल गई है। इनकी दृष्टि में प्रेमिका की प्रतीक्षा, बसन्त की प्रतीक्षा और अखबार की प्रतीक्षा में कोई मूलभूत अंतर नहीं रह गया है। मानव के हसने-बोलने और हर शाम लौटकर अपने घर आ जाने जैसे चिरपरिचित काय भी उन्हें चमत्कार जैसे लगते हैं। सन् '६० के बाद की कविता इन्हीं सीधे सादे पर खौफनाक चमत्कारों की प्रतिक्रिया है। प्रणय के प्रति बदले हुए दृष्टिकोण में पहले की कविता जसा दुराव छिपाव नहीं है और न ही नारी के प्रति वह लिजलिजा व्यवहार है जिसमें देखो मत, छुओ मत का सिद्धांत काम करता है।

वास्तव में यह दृष्टिकोण प्रयोगवाद से ही बदलने लगा था लेकिन अब पश्चिम की बीट और एग्री यगमन पीढ़ी की तरह एक बौखलाहट इस कविता में आ गई है। बंगाल की भूखी पीढ़ी और हिन्दी में अकविता एक रुग्ण विचारधारा से पीड़ित हैं। सुविमल बसाक बड़े जोर शोर से रज से कुल्ला करने की बात करते हैं। मुद्राराक्षस गव से स्वीकार करते हैं कि हिन्दी में पहली बार फ्रेंचलेटर शब्द का प्रयोग उन्होंने ही किया है। उनके इस दृष्टिकोण को केवल इसी तरह स्वीकार किया जा सकता है कि अब तक यौन-वर्जना ही साहित्य को घेरे रही है इस कारण यह दृष्टिकोण कुछ सीमा तक तो उचित लगता है पर जहाँ धूम फिर कर बार बार नग्नता चुके हुए भंगा की बात की जाती है तो खीझ होने लगती है कि ये भासपास के सामाजिक सत्यों की ओर भाँख खोलकर देखने का प्रयास क्यों नहीं करते।

प्रेम नाम के तथ्य को स्वीकार करना सम्मान खोना है फिर भी प्यार एक अनिवायता बन जाता है—

अपनी भुँकलाहट में बसा हुआ
गर्विला, अकिंचन
किंतु फिर भी
सर्प-सा उभरता
सिर पर सवार
यह दुनिवार प्यार।^१

बार-बार विषय बनाए जाने पर भी प्यार की अनिवायता समाप्त नहीं हुई है पर यह आध्यात्मिक अर्थ खोजकर भीतिक बन गया है। इसे साहम के साथ स्वीकारना है—

प्यार शब्द
पिसते पिसते चपटा हो गया है
अब हमारी समझ में
केवल सहवास आता है।^२

स्वाधीनता से पहले सपना गढ़ने की वृत्ति साहित्यकार की थी पर इस पीढ़ी में स्वप्नभंग की प्रक्रिया के साथ आत्मरति का सौभाग्य भी नहीं पाया था। स्वाधीनता के बाद भारत की कल्पित भूति के सप्ट-सप्ट होने की यात्रना से वह भजनबी ही रहा। जो केना

१ इन्दु अैन "नैसुठ कविता", पृष्ठ ६०

२ मदन कविता क संग

उसकी अपनी है वह कवि प्रधान भारत के औद्योगीकरण से सम्बद्ध है। जिस तरीके से उसकी चीख-पुकार यहाँ बढ गई है उसमें चारा तरफ एक भगन्द-सी मच गई है। नगर आकाश तरह-तरह के तारों से कट-कट कर विभाजित हो गया है। निरभ्र घाण्ट केन्द्र साहित्य में देखने-पढ़ने को मिलता है। नगर में रहनेवाले कवि के पास कविता के प्रतिरिक्त और भी काय रहते हैं—उसे भवकाय ही कहाँ है चाँद-तारों का देखने का। चाँद तारे दिखें तो देखे—उसके दामन में तो उतना ही प्रकृति प्राणी है किन्तु जाली बँधी उसकी खिडकी के हिस्से में है। तीसरा सप्तक तक प्रकृति के मूल्यों का कविता में मिल जाते हैं लेकिन उसके बाद प्रकृति के उपकरण केवल प्रतीक बन गये हैं—

जल कही था नहीं, रेतीले थाल में किरन एक टूटी की
स्वर्ण कही था नहीं, हिमगिरि के गिखर पर सान्निध्य का स्पर्श की
रग कही ये नहीं, होकर फुहार से चिचारा छूटी की
मृगजल, स्वर्णशिवर, इन्द्रधनु सागी है
कि तम नहीं आलोक
एक दिन आँखों को धोला दे जाता है।^१

इस प्रकार हम इस साठोत्तरी पीढ़ी का हर क्षेत्र के प्रति दृष्टिकोण, दृष्टि-मूल्य बनाता हुआ पाते हैं। पर जीवन से घबराकर भागनेवाली इस कविता में दृष्टि-मूल्य नहीं है। मूल्य, मान और परिप्रेक्ष्य तो अपना युगीन सदर्भ देखकर बदलने ही गये हैं। यह कहना कि सन् साठ के बाद की कविता प्राचीन का एकदम निषेध कर उन मूल्यों को लेती है जिसे उसके पहले किसी ने छेड़ने का साहस नहीं किया था—यह श्रद्धा है, किन्तु यह निणय लेना कि इन मूल्यों में से वास्तव में कौन-कौन से मूल्यों का कविता के प्रति अन्याय करना है। समकालीन कविता के प्रति पूर्वोक्त-मूल्यों का कठिन है, फिर भी इन तमाम कविताओं में जो नित नए स्वर हम नित नए कविता की जीवन्तता और उसकी शक्ति के परिचायक हैं।

एक बात और, कविता में इस सम्पूर्ण विघटन का दाप निर्णय प्रकृतिक रूप से दिया गया है, वह युद्ध, जिसने योरुप का सम्पूर्ण रूप बदल दिया, उसे ही मिला दिया। उसका भारत पर कोई प्रत्यक्ष प्रभाव नहीं पड़ा। पर कविता का स्वर सगाए गए किसी आरोप को द्वितीय महायुद्ध या विदेश के किसी मूल्य पर उठाने की भी प्रकार स्वीकार नहीं किया जा सकता। वास्तव में नयी कविता का स्वर मिला वह हमारे अपने देश का परिप्रेक्ष्य था। विदेशी मार से हमारा स्वर उठता रहा था कि कहीं महायुद्ध का वैसा प्रभाव पड़ता जो हितलर और तातारों के युद्ध पड़ता तो हम युद्ध के प्रभाव से सीधे ही सम्बद्ध रहते, किन्तु एकाग्रता के विघटनकारी मूल्यों को विदेशी कहकर देश के तत्कालीन प्रतिभाव का विदेश का प्रभाव पड़ा होगा किन्तु भारतीय जीवन के प्रत्यक्ष स्वर में वह प्रभाव

या प्राथित, सामाजिक या पामिक, हम जो भीतर में वहीं टूटती हुई व्यवस्था पा रहे थे—
यही नई कविता को तमाम मुण्डोटे छोड़ने का पयत्न देन के लिए पर्याप्त थी।

गुजराती नयी कविता में संवेदना, शोध और मानव मूल्य

प्रायः ऐसा होता आया है कि देशभर में रच जानेवाले गार्हस्थ्य में समय-समय पर जो तत्त्व विद्यमान रहते हैं उनमें समानता रहती है क्योंकि कविता या गार्हस्थ्य का जन्म किसी मनोरोधे भावना में नहीं होता वह बहुत कुछ इसी धरती की मनु रहीं है। इसी कारण से जीवन से निरपेक्ष रहने का दम वह नहीं कर सकती। जीवन के मूल्य बदलते रहते हैं, वे युग सापेक्ष होते हैं और युग परिवर्तन के साथ गार्हस्थ्य में भी परिवर्तन होता है।

एक बात का स्पष्टीकरण आवश्यक है। गुजराती की नयी कविता मधुवन आधुनिक का पर्याय है—इसी कारण के मग्न तत्त्व जिनका आधार पर हम हिन्दी नयी कविता की व्याख्या करते हैं गुजराती कविता में अधिक नहीं मिलते। कविता का एक बड़ा प्रयोग रचनाओं के साथ गीतों की भी रचना करता है। तात्पर्य यह नहीं कि जो कुछ भी प्रयोग हो वह नयी कविता हो जाएगा किन्तु यह, कि नया यहाँ केवल ढाँचा नहीं है अपितु संवेदना भी परम्परा से कटी हुई है। नानालाल मुन्दरम् और मेघानी के गीतों को कुछ गीत ही कहा जाएगा क्योंकि गीत केवल हृदयतत्त्व प्रधान होता है, कोई बौद्धिक उलझाव उसमें नहीं रहता, वह बात गुजराती की नयी कविता के एक बड़े पक्ष में है जिसमें प्रकृति का केवल आलम्बन रूप लिया गया है—चाँद मुन्दर है, सूर्य प्रसर है हरी पत्ती कोमल है और इसके बाद चाँद यदि मुन्दर है तो हम कसा लगता है, सूर्य प्रसर है तो उसकी प्रतिनिध्या क्या है और पत्ती हरी है तो वृक्ष से भर जाने की वेदना कौसी है—यह सब कुछ नहीं।

लोकगीतों के प्रतिरिक्त घर घर गाए जानेवाले प्रचलित गीतों की भाँति कविताओं की रचना की गई है प्रियकान्त मणियार का नया काव्य ग्रन्थ—स्वर्ग और हरीन्द्र दत्ते के 'मौन' की रचनाएँ इसी वग के अन्तर्गत रखी जा सकती हैं। गीत यदि केवल छन्द में गीत होते तो भी कोई बात थी पर यहाँ उनका विषय 'यमुना तट पर खड़ी मुग्धा गोपी है जिसका पहा नहीं भर रहा है।' या फिर प्रिया के सौन्दर्य को सर्वश्रेष्ठ ऐसे बताया जाता है कि 'वनों में नन्दवन के समान केवल उसी की स्मृति, उसी का हृत्पत्र उसे स्वीकार है जैसे जीवन केवल पियामिलन' के समय साधक होता है।' या फिर हाठ हँसे तो फागुन गोरी, नन करे तो सावन, मौसम मेरा तू ही है बस, मिथ्या काल की भावन जावन।^१

कविता की किन्हीं विषय विशेषों के वग में बाँट कर उसकी शक्यता उचित नहीं रहती और कविता के प्रति इससे बड़ा भ्रम भी और कुछ नहीं होता किन्तु आज की कविता जिन विषय सदमों से गुजर रही है उसमें किसी शास्त्रीय दृष्टिकोण की अपेक्षा एक सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोण आवश्यक है। नयी कविता—माने वह कविता जिसका प्रारम्भ

१ प्रियकान्त मणियार स्वर्ग, पृष्ठ ५७

२ हरीन्द्र दत्ते मौन, पृष्ठ १

३ वही, पृष्ठ ३

नई कविता में सवेदना-बोध और मानव मूल्य

माक्स और गांधी का प्रभाव उतर जाने के बाद हुआ। एक नयी काव्यधारा जिसका प्रवर्तन नहीं तो जिसका आरम्भ उमाशंकर जोशी के काव्य से माना जा सकता है, परम्परागत कविता के समानांतर चलती रही।

स्वाधीनता के बाद भ्रवसाद और निराशा की जो लहर देश भर में व्यापी उसे लोग पश्चिम के अनुकरण में किया गया फैशन मानते हैं। किन्तु यह मात्र फैशन नहीं है। दूर से देखने पर ये सारी भावनाएँ और उचाटन आरोपित लगता अवश्य है, किन्तु किसी न किसी प्रकार में इसकी सवेदना सही है। अब तक का व्यक्ति अपने चारा और एक अजीब आतंक भरा वातावरण में रहा था। अंग्रेजों का शासन, अंग्रेजों की शिक्षा, अंग्रेजों रहन-सहन, अंग्रेजों सम्पत्ता—अपना क्या है? केवल नाममात्र को अपने को भारतीय पानेवाला व्यक्ति विद्रोह कर उठा था किन्तु यह विद्रोह देशव्यापी विद्रोह था—सत्ता अपनाने का सपना था। अर्थ लोभ तो लाठी सहकर चुप रह जात थे किन्तु कवि उसी लाठी से फूटे सिरों और असहाय परिवारों की असहाय अवस्था के प्रति अधिक सवेदनशील था। उसकी कविता विरोध की कविता थी।

सत्ता हाथ में आने के बाद जब साँस लेने का अवकाश मिला तो चारों तरफ सब बदल गया था। वे मुठठी भर अवसरवादी जो सत्ताधारी बन गए थे, अपने स्वार्थों की पूर्ति के लिए सीमा विवाद, भाषा विवाद और अनेक विवादों के जाल में सबको उलझाते चले गए कवि को लगा कि जिस डाल के सहारे वह रह रहा था, वही टूट गई है। असीर जब छूट तो जमाना बेहद बदल गया था—सत्याग्रह और अहिंसा केवल किंवदन्तियाँ बनकर रह गई थीं। जिन अमीर लोगों का धन छीनकर गरीबों में बाँटने की बात चला, करती थी, स्वराज्य के बाद वे ज्यादा अमीर हो गये और गरीब ज्यादा गरीब हो गया। पर कवि तो न प्रयोग की तरह अमीर होता है और न गरीब की तरह देशकाल से निरपेक्ष। मध्यमगण का होने के कारण वह उन दोनों स्थितियों के मध्य त्रिशकु की तरह झूला करता है। वह जानता है कि केवल कलम धसीटने से रोटी नहीं मिलेगी और आज काम नहीं करेगा तो आनेवाले काल में उसे भूखा ही रहना पड़ेगा। इसी से वह अपने समय के प्रति सचेत रहता है। अतीत से और बूढ़, अंग्रेज और गांधी की बातों से पेट नहीं भरता और न आनेवाले रामराज्य के सुख की कल्पना किसी तरह मजद करती है। राह केवल एक बचती है—आज कमाओ खाओ, पल की बल देखी जाएगी। वक्त उँगलियों की संधो से जान कसे फिसल जाता है इसलिए मन भर जी लो फिर कौन पूछने आता है कि रात को नींद आई थी?

आधुनिक जीवन में आधुनिक क्या है? कमरे में जलत बल्ब? दफ्तर जाने की वाइक या स्मूटर? या फिर एक जमे बने हुए सौंदर्यरहित माचिस की डिब्बियाँ जैसे पलैटस? अथवा चेहरो पर अपरिचित की नकाब पहने एक ही मकान में रहनेवाले पड़ोसी?

कहते हैं कि झूठ बोलना अधर्म है—पर झूठ बोले बिना जीवन में कदम नहीं बढ़ाए जाते। कहते हैं कि ईमानदार बनो—पर ईमानदार सबसे बड़ा मूर्ख समझा जाता है। कहते हैं रिश्वत नहीं लो—पर कदम-कदम पर पसा चवानेवाले लोग अस्त्र दिखाते रहते हैं। कहते हैं कि सबको समानाधिकार मिलना चाहिए—पर हर कोई इस कोशिश में रहता है कि कैसे दूसरे का हिस्सा हड़प लिया जाए? कम दूसरे की पीठ पर पाँव रखकर आगे

निवास जाया जाए—यह सब दोहरापन, अन्तर और बाहर की प्रकाम्यकविता, दोना का अन्तर, बाधों पर पड़े सत्य, ईमानदारी और बड़-बड़े मूल्या का जुग का उतार फेंकने को बाध्य करता है। जो नहीं करता यह या तो बेहता होता हो किसी अंधेरे गुर्गे में मुँह छिपा लेता है या फिर कुठित होकर आत्महत्या कर लेता है। एम में जिस मूक नि ईश्वर कहा है जो मृत्यु का बाद पाय करेगा, कस प्रतीत हो कि धम भी कुछ होगा है या नतिकता के मान-पट्ट समाज के लिए आवश्यक है। प्रलय का आभास तभी होता है जब सिर पर छा गिर जाए अथवा जिसे पठी है कि हमारे अधिकांता सने स कई लोग भूग रह जाएंगे। अपने आप सुग्री हो सभी समाज के लिए काम करें बरना समाज नाम की यह चीज बाधनों को छोड़कर हम और क्या दे सकती है? पाते यात्रा में पहली रस्ता होनी प्रवश्य है, पर व्यक्ति भी तो बेचल धाना का भरोसा जोवित है। अत्र अपने पर ही उस विद्वान नही है तो वह किसी और पर कस विश्वास कर सकता है ?

नय कवि को विद्रोही बना जाता है—यह क्षायक इगनिण कि य अपने को भीड़ से अलग करके देपन का प्रयास करते हैं य उस सबका महसूस करते हैं जिन्हें भुगत कर भी हम अनजान बने रहते हैं।

सन् '५६ में प्रकाशित कविता में उमाकाकर जोशी की छिन्नभिन्न छु कविता प्रकाशित हुई थी। व्यक्तित्व के खण्डित होने को पहली बार स्वर मिला किन्तु उसका अनुभव पहले से किया जा रहा था। जीवन से हर प्रकार से समझौता करने के प्रयास में वह कुछ बाकी नहीं रह गया जिस व्यक्तित्व कहते हैं। और एक बार स्वर मिलन के बाद उसकी चेतना हर कही भास्वर हो उठी। किन्तु खण्डित व्यक्तित्व की बात इतनी अधिक दोहराई जा चुकी है कि अब वह भूठ लगने लगी है। कवि लोक' का ३६वें अंक में रघुवीर चौधरी ने 'अछादस कविता' शीर्षक लक्ष में कविता की इस प्रवृत्ति पर काफ़ी आशय किया है जिससे कुछ अर्थ उद्घत हैं—

।। 'यि कवि खण्डहर जैसे कल्पित अपने व्यक्तित्व को, अलग अलग कोणों से दृष्टि के बिना देखने का प्रयास करते हैं। सभी खंडित व्यक्तित्व की बात करते हैं। छिन्नभिन्नता की बात हमारे यहाँ अत्यन्त प्रिय हो गई है। कथन को दृष्टि से इन कवियों में नहीं क्या है? कुत्सित जगत् का निरूपण? कितने ही शब्दों को कविता में प्रवेश करने की अनुमति इन कवियों ने दे दी है। राया हुआ शक, अस्थि पजर सितकार, कीडा, तीव्र दुग्ध, बध्यत्व, नपुंसकता आदि शब्द असोमित हो गए हैं।'

श्री मनसुख नाल भवेरी भी '५० से पहले की कविता को ही कविता मानते हैं क्योंकि उनके समीप नयी कविता का अर्थ यह है—

'गाधी युग में काय के अंतरंग और बहिरंग दोना का महत्व था पर अंतरंग पर विचार बल दिया गया था। गाधीयुग की ही नहीं किसी भी युग की सच्ची और ऊची कविता का प्राण यही ममत्व होता है।

राम विनोय महत्व सत्य और शिव तत्व का था पर १० के बाद कविता आकार निर्माण मात्र रह गई। काव्य का वक्त य गीण हा गया और कुत्सित दुग्ध और जुगुप्सोत्पातक व आलखन में रुचि हो गई। पीला मूय—पसस भरा फोडा सध्या— १२

ग्रस्त रोगी। खाये हुए शव। शृंगार केवल स्थूल शरीर सम्बंध के रूप में ध्रिया है, और विप्रलभ वासनाग्ना की अतृप्ति के अतिरिक्त और कुछ नहीं है।”^१

इस अवस्थ के पीछे एक आलोचक की नए को अस्वीकार करने की जिद के अतिरिक्त और कोई भावना नहीं है। कवि यदि एसी अभिव्यक्ति करता है तो उसके लिए जिम्मेदार उसका समय है, उसका परिवेश है जो उसे बाध्य कर देता है।

ईश्वर का अथ अन्न सवशक्तिमान विश्वपालक नहीं है। उसके उस रूप के प्रति किसी को विश्वास नहीं है और न ही इतना अक्का कि आख मूढ़ कर अपने कण्ठ का निवारण करने के लिए प्रायना कर सके। ईश्वर में रही-सही श्रद्धा भी समाप्त हाती जा रही है—

मैं तुम्हें ईश्वर मान बठा
यही मेरी भूल थी ?
एक सौ आठ मनके मुझे दो
उनकी माला बनाकर
उसके हर मनके से
मुझे छू गए बनावटी ईश्वर का काँटा
निवाल फेंकूंगा।^२

ईश्वर के प्रति एक दृष्टिकोण दया का है। है कोई 'एक' जो ईश्वरत्व शोडकर भासमान में अकेला जा छिपा है—

आकाश की पोली दीवार के पीछे
वहाँ तक छिपे रहोगे ?
एक दिन
एकान्त की भयावहता
तुम्हें खा जाएगी।^३

प्रायना की जाती है किसी सत्ता को स्वीकार करके, किंतु इससे बड़ा स्वीकार और क्या हो सकता है कि अस्तित्व की आति को ही सत्य मान लिया जाए—

मालूम है कि कभी-कभी मेरे शब्द
कपूर बन गध रूप में तेरी तरफ धबकते हैं

१ फावेंस गुजरानी समा का शताब्दी अंक—पृष्ठ २६७-२०४

२
हुँ तमने ईश्वर माना बैठे
भेल मारी भूल ने ?
मने १०८ मणका तो मेरववा दो
अना माला बनावू त्पार जो-जो
मने सरी गयेला बनावटी ईश्वर ना काँटा
हुँ कानी नासोरा

—कयोतिथ - ली फत्य नी दीवालो, पृष्ठ २७

३
आकाश नी पोली दीवाल पाछर
क्या सुभा मताद रहारा

कभी मंदिर के बलश के पास
ध्वजा बन फहराना चाहते हैं

या केवल श्रुतिमुख के लिए
सदा तेरा नाम रटते हैं
तू इससे प्रसन्न रहे
और मैं
तेरे अस्तित्व की भ्रांति को
सत्य मान जीता रहूँ।^१

स्वीकार के नाम पर और कुछ नहीं है। हर ओर नकारात्मक दृष्टिकोण, हर बात का अस्वीकार ही द्रष्टव्य है। मृत्यु के विकराल रूप का जो भयकर चित्र खींचा गया है यह कविता उससे अलग, मृत्यु को एक अवश्यभावी अनिवायता के रूप में स्वीकार करती है। मृत्यु जीवन की समाप्ति नहीं, है बल्कि एक पड़ाव है जिसके बाद जीवन की एक नई यात्रा प्रारंभ होती है। दिन डूबता है, आग सी लालिमा फल जाती है चाँद निवर्तता है—डूबने उगने का यह क्रम जीवन-मृत्यु की तरह चलता रहता है—

सागर की आँखें पानी भरी
डूब गई जिसमें सौ यादें
बीतता दिन
बिता-सा घषकता, सूर्य को निहारता।
चन्द्रधारा कद पर ढलती है
जो कुछ हुआ वह समझा कि शशि ही
फिर जन्म लेता है—
क्या मृत्यु का जन्म बार बार होता है ?^२

प्रेम जीवन का अनिवाय अंग माना गया है। काव्य में वर्णित तमाम प्रेम वासना रहित कोई पारलौकिक तत्त्व माना जाता रहा है जिसकी पवित्रता का ढिंढोरा बार बार पीटा गया। आज उस 'पवित्र प्रेम' की निस्मारता स्पष्ट हो चुकी है और प्रेम के नाम पर बलि हो जानेवाले जान गए हैं कि प्रेम कोई ऐसी अहमय वस्तु नहीं है जिसके अभाव में जिया न जा सके या जिसके लिये नष्ट होकर गहीनों की सूची में अपना नाम लिखवाना बड़ी बात हो। नयी कविता में प्रेम दो अर्थों में धाया है। या तो वह किसी के साथ जुड़ी अनीत हो चुकी पटना है जो कभी एक भूत बनकर यात्रा आ जाती है। या फिर प्रेम का अर्थ नवल गारीरिक् भावपरताओं की पूति के माध्यम में रूप में लिया गया है।

बीन जाने पर जब कभी यात्रा आता है व्यक्ति तो उलभाव या परचात्ताप बनकर—

भूत या उमंग हुआ या क्या

१. गुररा ह० बांधी प्रथमा, पृष्ठ १

२. दिव्यकान्त मंगिरर सन्मं०

देख कर लगा—

यह तो एक बला का आडम्बर—

हमारा सम्बन्ध

मूल से उखड़ा हुआ यह बक्ष^१

या फिर लिंगवादी कविता ही प्रेम की अभिव्यक्ति करती है जिसमें कुछ अस्पष्ट प्रतीकों और विम्बो का आश्रय लेकर विकृत यौन भावनाओं का ही चित्रण रहता है। 'वई बार गुप्त शब्दों का प्रयोग निडरतापूर्वक किया जाता है। वहाँ 'अवना परमोधम' के अति रिक्त और कोई लक्ष्य नहीं है। आवश्यकता न होने पर भी निरावरण करत में सतौप पाने का पक्षन बढ़ता ही जा रहा है'^२—

रक्त म वहती आकाश योनि

शून्यता के स्तूप को ढलते हुए देवता

सूय से छूटा हुआ मैं

अंधेरे में आँख खोलता हूँ।

चारों दिशाओं पर स्पश का पर्दा पड़ा है

मौन की घाटी में उभरता

काली चीटियों का शब्द।

और पागल बन घूमता है पवन

अस्तित्व ने खण्डहर में।

चन्द्र के दो टुकड़े।

छाती पर आ पड़े।

मांस का ज्वालामुखी फटा

अचानक

वासना की ठठरी खटक उठी

स्तब्ध चादनी की मुस्कराहट

बन्द पलकों में चुभती रही।^३

अपने परम्पराजनित अर्थ में कुछ भी प्रयुक्त नहीं हुआ है। परम्परा का सहज विरोध हर ओर प्राप्त हो जाना है। जो कुछ भी पुराना है प्रचलित है वह हेय है अतः नये आयाम और नये माग खोजने के प्रयत्न में यह कविता केवल ध्वंस में विश्वास रखती है।

प्रवृत्ति का स्वरूप साहित्य में, आलम्बन और उद्दीपन दोनों रूपों में आता है पर

१ मूल को उखड़ी गये लु बक्ष आ
बोतो मने थातु
आ तो एक वेदा नो धराधन आयणो सम्बन्ध
मूल को उखड़ी गये लु वृक्ष।

२ खुबीर चौधरी कवि लोक, पृष्ठ ११

३ आदिल मसूरी सदम-२

(हम फसाएंगे मछली
अचानक किसने डोरी भीतर खीची ?)
मछली धीम से डारी खीचती है
वहाँ तरगा पर ऊचा नीचा जन झलमल होता है
निग न दिखे सुनहरी इस मछली की
सो गान्त हलचलें ।^१

और

बक गया मध्याह्न का सूर्य
तज का बोझ लिए
जूही के बंधे पर—
मस्तक रख शिगु सा सो गया ।^२

समस्त उलभी हुई सवेदनाओं में जो सीधा बचाव सामने आता है वह कुण्ठा की सजा पाता है। कुण्ठा का अर्थ होता है जो कुद हो, हर प्रकार से अपनी रक्षा करने में असमर्थ। बहुत स्वप्न दबे जाते हैं पर वे सब मोहभंग में परिणत हो जाते हैं—

बाग में
बड़ी सवारे
आँख भीचकर चलती
हवा की ठोकर खा
भरी नीद में
किसी
बासती स्वप्न में
खोई
नाजूक कली की
आँख खुली
कि अचानक पतझड़ चढ़ आया ।^३

और इसके बाद की हताशा अवश्यभावी है। हर कही से ठोकर खाकर व्यक्ति में इतना साहस कहाँ उच रहता है कि दृष्ट होने का दम कर सके? अपने लिए उत्तरदायी व्यक्ति जब अपने को खण्ड-खण्ड होकर समाप्त होत देखता है तो उसने पास इतना समय भी नहीं

१ नयन्त पाठक मञ्ज

२ सुरेश जोशी प्रत्यक्ष

३ बाग में

हेली सवारे	बमती स्वप्न में खोवापली
आँख भीची चालता	नाजूक कली की
बासुनी ठोकर बागना	आँख छपटी
मर भर नींदर में	ने अचानक
कोई	प्रान्तर आबी चड़ी ।

होता कि अपने दुर्भाग्य पर रो सके । एक वच्चे की तरह जा कोगिंग करने बिन्डिंग-ब्लॉक्स का मकान बनाता है हर व्यक्ति एक धकार के प्रयास में जुटा रहता है । राउ, मुबह हीन ही एक सघष धारभ हो जाता है जिसका धानि या धत नहीं है । एक एसा सिलसिला जो होश सभालने के साथ धारभ होता है और फिर धलता ही जाता है—मुबह स धाम, धाम से मुबह, कभी न धवनेवाले उस पट्टिये की तरह जिसे हम धिर पर लिए धूमन हैं । तिनचर्चा— युद्ध है पानीपत का चौथा युद्ध जो हर व्यक्ति धपनी सीमाओं में लडता रहता है—

घर से मैं करता हूँ कूच

आफिस की टेबल

फाइल रखा हुआ फोन और पानी का गिलास

कैसे लेता हूँ धवास

इसके साथी हैं ।

लच ध्रवस

घर का टिफिन बातचीत (बल्गर जोवस)

धाम को घर

धीमती

परिवार

डूबता हूँ पाराधार में

(बाजार के भाव जैसे मिजाज के आधार पर)

कथा कहते महाराज के

एक रस स्वर जैसे दिवस से धक गया हूँ

कब होगा पूरा

यह अध्याय ?

२

घर धी करूँ हूँ कूच

आफिस में टेबल

फाइल—झेंडे पडेलो फोन अने पानी नो ग्लास

हूँ कैसे लऊँ हूँ धवास

अने साथी धे

लच ध्रवस

घर में टिफिन—बातचीत (बल्गर जोवस)

साँजे घर

धीमती—

परिवार

डूबू पाराधारे

(बाजार ना भाव जेवा मिजाज ना आधारे)

कथा कहैता महाराज ना

एक धारा अधवाज जेवा दिवस धी धाकी गयो हूँ

धधारे पूरो धाय

आ अध्याय !

हर कोई अपने में ही खोया हुआ एक ही धुरी से कोल्हू के बँल की तरह एक ही परिधि में चक्कर काटता रहता है। उसकी नियति ही यही है कि आसपास सब अपने चेहरो पर अपरिचय की नकाब ओढ़े निलिप्त से चले जाएँ। सब परिचित चेहरे हैं पर उन चेहरो के पीछे कई रहस्य हैं। शीशे में अपना ही प्रतिबिम्ब देखकर जो सुख मिलता है वही उन अपरिचित परिचिता से मिलता है—

इस पृथ्वी पर
कैसा हृष, कैसा शोक ।
अनगिनत लोग जगह जगह
पथ, विजन यहाँ वहाँ रोज मिलते हैं
एक भी परिचित नहीं, परिचित हैं सबके चेहरे
शीशे में अपना चेहरा देखने का सा सुख देते हैं मुझे ।^१

अकेलापन वरदान है—पर पीडा मरा। अपने पर से जैसे विश्वास एकदम टूट गया है। हँसना बोलना रोना सब झूठ है, म्यूजियम के किसी पुराने वस्त्र की तरह एक स्पश से भर जाने को तैयार अस्तित्व, केवल एक वचना ही तो है—

सूखे चाही तालाब-सी
वध्या मेरी वेदना ।
रोता हूँ तो झूठा लगता हूँ
बोलता हूँ तो घातक लगता हूँ
हँसता हूँ तो दभी लगता हूँ
भारी दुःख अपने को देता हूँ
तो इन्द्रियाँ झनझना उठती हैं
इसी स पडा हूँ,
म्यूजियम के कक्ष में रमे
किमी अनजान व्यक्ति के
सुनहरे किमलाबी चाँगे की तरह ।

यहाँ पृथ्वी लोके
करा हृष रोके
मवलख मनुष्यो रपले रपले
पथ, विजन, यहाँ-त्यों नित मडे
अगाएशुँ पकेना, परिचित बधा मे मुख मने
अरोसा माँ बाण्ये निज मुख निहाण्यँ मुख मने

—निरजन भगत ३३/कायो, पृष्ठ

इस प्रफ़लेपन को जब दूर करने की चेष्टा की जाती है तो वह दूर होने के बदले और अधिक भयावह हो उठता है--

चित्त शून्य
 विल्कुल हुआ लामो इसे भर दू ।
 मित्रो स गप्पें,
 सिनेमा के गीत
 धोडा बहुत कथारस
 अखबार के समाचार
 इसमें ऊपर तक भर दू
 भरूँ तब तक ऐसा होता है
 लामो फिर खाली कर दू
 इससे भला तो पहले का शून्य है ।^१

जिसकी शरण ली जाती है वह उपहास करता प्रतीत होता है—

जब अंतिम मिन भी चला गया
 तब मेरी दृष्टि आगन के अंधेरे में
 दूर दूर क्षितिज तक फैल गई

लगा
 धधकती दोपहर में
 किसी गहरे कुएँ में नीचे और नीचे उतरता
 डोल हूँ मैं ।
 भ्रम से बचने को

चित्त
 शून्य
 खालीरस
 थयुँ, लाव ओने भरी दऊ
 मित्रो साथे टोटटप,
 सिनेमा ना गात
 नवों मवों कथारस
 छापा नो कै केटलो भगार
 एम भयु भारोभार
 भारोभार मयु त्वारे एम धतु
 लाव, पाद रान्नीखम करी दऊ
 धवी तो दे भन्तो पैलो झलकार ।

पानी की सतह पर अपना प्रतिबिम्ब देख
सिसकता रहा
और पानी की लहरों
मेरे सामने हँसती रही
हसती रही ।^१

अस्तित्ववादी विचारधारा में क्षण का महत्त्व इसलिए है कि युद्धजनित होने के कारण जीवन की अनिश्चितता भली भाँति समझी जा सकती है, पर भारतीय साहित्य पर इस विचारधारा का प्रभाव, उसकी सारी मायताओं को ज्या-जा-त्या आरोपित कर देने के प्रयास में दिखाई पड़ता है। यह विचार सही नहीं है कि जिस युद्ध ने योरोप का नक्शा बदल दिया था जिसने पूरे-के-पूरे परिवारों को तहस-नहस कर दिया था उसका प्रभाव किसी भी प्रकार भारत पर नहीं पड़ा। जो कुछ भी थोड़ा बहुत अवसाद या कुण्ठा आई है वह भीषण युद्ध के फलस्वरूप नहीं, अपितु स्वतंत्रता के बाद बड़े पैमाने पर हुए मोहभंग के कारण आई है। हमारे लिए अस्तित्ववाद केवल एक रागल के रूप में आता है। एक नयी धारा है, इससे उसे भी बीटल्स, बीटनिक और एग्री यगमन की परम्परा में स्वीकार कर लिया गया। कि तु गुजराती काव्य में क्षण एक फलविशेष के लिए नहीं आया है वह अनुभूति का एक क्षण है जिसने सुख को सचित करके चिरनिधि बनाने का प्रयास सतत जारी है। यह क्षण 'नदी के द्वीप' की रेखा का क्षणवाद नहीं है अपितु एक विश्वास है जिसके आगे पीछे किसी तथ्य में विश्वास का प्रश्न नहीं है। हर बात के बाद मन की रेत में सिर गड़ाकर निविड एकांत में अस्तित्व के एकांतिक सुख का भोग ही लक्ष्य है।

१ ।

१ ज्यारे मारो छेक छेल्लो मित्र पण अस्त बयो
त्यारे मारी नजर आगळ ना अधराये
दूर-दूर बिग्न जती चित्तियों न रूप लीधु
मारी अदर ना बधा त्र राब्दो,
ऊछी उछी मे कोई अगोचर,
अधकार ना माला मों मराई जब ।
एक ज दिशा मों ऊटवा लाग्या
अने त्यो, म्हने
आवा धोरता बपोरे
कोई ऊळ कुर्वा मों नीच मे नोचे उतरता
हुँ डोल होळ
एधो भ्रम न धई जाय ते माटे
मे पाणी नी सपाणी उपर
माग न प्रतिबिम्ब नोवा नोकियु कसु
अने पाणीना मोवा
मारी सामे हसता ज रक्षां
हसतां ज रक्षां

विज्ञान के कथा पर टिकी हुई यह सम्म्यता व्यक्ति को जिज्ञासा अधिक धार्मिक बना चुकी है। बेचत गुप्त मुविधाभा व गामान जुटाने में भ्रम मान व गुप्त पर नहीं ध्यान नहीं जाता। हर गुप्त, हर मुविधा और विज्ञान में, तमाम साधना व बीच मन—वही दृश्य लाली, संवेदना की अधिकता व कारण संवेदना-रूप हो चुका। इन सबके बीच नहीं मन के गुप्त का प्रश्न यदि गलती से यात्रा का जाए तो एक गहरी साराप ही नित पर छू जाती है।

सम्म्यता का धरम, बलब की घाड़ी तिरछी टेबला पर ब्रिज के दोर, श्रुस्त्री रम और बियर की भनभनाहट, बड का धोर जाअ और पॉप म्यूजिक का धीसता सगीन ही रहगया है। इन सबसे सम्बंधित गुजराती कवितामा में यह दद नहीं है जो शहर की व्यस्तता दे जाती है, वह केवल धनन मात्र है। पर सम्म्यता से धलग जहाँ इस जीवन की विश्वम्बनाएँ हैं व सफलतापूर्वक चित्रित हुई हैं। शहर क्या है? मिलासे पटा हुआ एक जगल जहाँ नियोन की रोगनी में रात भी दिन की तरह ही प्रकाशित रहती है ऊँची-ऊँची बिल्डिंग पर सूरज, सिर घुनवर रह जाता है—

मिल की चिमनी में
डूब गया सूरज
एक चीस,
आघात से रोशनी टुकड़े-टुकड़े हुई।
नियोन के लम्पस वहाँ प्रदीप्त
तोड़कर बिल्डिंग और स्काई स्क्रैपर।^१

सबके स्वप्न शहर में सीमट के हो गये हैं—सब भागते ही चले जा रहे हैं बिना समझे कि गतव्य वहाँ है ?

में जा रहा था कहीं
गायद घर।
माग में ऊँघते
अनेक सीमटी स्वप्न
काँच पर बिसर गई
एक अजित मुस्वान
काल जागता है चौकवर
भागता ही जाता है

१ मिल की चिमनी में
डूबी गयो सूरज
एक चीस
आघात की आम धतु पडु पड
नियोन ना लम्पस की स्था प्रदीप्त
तोड़ी रक्षा बिल्डिंग स्काई स्क्रैपर।

नई कविता में सवेदना-धोष और मानव-मूल्य

निस्सहाय कठ
वृक्ष की छाया को हिलाता
बहता है
तेरे भाग के प्रवाश पर
तीरा करता है भ्रमकार ।^१

ऐसा शहर जहाँ केवल बस, लोकलट्रेन, कारों की धावाओं डराती रहती हैं, बोधिस
कर इस शोरशरावे से नजर हटाएँ तो सहाराता हुआ सागर निगलने को आता है। आसमान
केवल सुमहरी रेख-सा कफन के समान छतों से चिपका हुआ है। होता क्या है उसस—
एकांत खोजने के प्रयास में हर रास्ता गलत लगन लगता है और तने सख्त चेहरे देखकर
इतना साहस नहीं होता कि सम्पक किया जा सके—

हम दूसरों को देखते हुए
सबल समूह को भूल राह चलते हैं
पर
सुम्हारी राह विभक्त हो गई
और एकांत वहाँ
कितने चेहरा पर पहेरे
कितनी आँखें खींचती हैं भ्रंशेरे से
कि एक पग तो भ्रम चल सकूँ ।^१

इन सब स्थितियों के व्याख्यान में हम इतना अवश्य पाते हैं कि ये स्थितियाँ एकदम भूठी
या आरोपित नहीं हैं। सवेदनाधो की सच्चाई कविता की ईमानदारी से प्रमाणित हो जाती
है और परम्परागत रोमानी वाक्यधारा के साथ साथ यह सम्पूर्ण 'नया काव्य अपने को बनाए
रखने में सफल हो सना है।

गुजराती नयी कविता पर भी प्रायः वही सब आक्षेप लगाए गए हैं जिन्हें हिन्दी की
नयी कविता भोग रही है। तमाम नए आंदोलन को पश्चिम की नकल कहा जाता रहा है—

“१९६४ में यूनायक में हुए कवि सम्मेलन के अध्यक्ष जान सार्डिन ने कहा था कि
प्राधुनिक कविता की स्थिति युद्ध की स्थिति है। अमेरिका में आज के नवोदित कवि का हर

१ रावजी पटेल कविलोक, पृष्ठ ४३

२ आपणों के योन्य ने जोता
सकल समुदाय ने भूली जई रस्ते पढ्यो
पर
तमारो राह फटायो
अने एकान्त वयो
केटला चेहरा भरे पहेरा।
पेटली आँखों ऊतरु अथ थो
अ एक डगलु सो हवे चालो राक।

काय युद्ध के समान उग्र और गभीर है। हमारे देश में इसके अगारे उड़कर आ गये हैं। युद्ध जनित छिन्नता, भङ्गता और रिक्तता की चीख आधुनिक कविता में सुनाई पड़ती है। पर उससे कविता के प्रदेश में अराजकता फल गई।"

छन्दविहीनता और छन्द सम्बन्धी सब नियमों के बहिष्कार तथा भाषा के स्वतन्त्र प्रयोग के प्रति भी आशोश-सा ही दिखाई पड़ता है—

पद्य का खुला बहिष्कार कर आज के कवि न लयविहीन गद्य का आश्रय लिया है। अभिव्यक्ति के पुराने साधनों को छोड़कर विशिष्ट वक्तव्य नयी अछादस रचना करने को प्रेरित करे यह पृथक् बात है किन्तु कवि द्वारा प्रयुक्त गद्य सामान्य गद्य से भिन्न होता है। अछादस या गद्य का वहन अनिवाय है, नयी कविता पढ़ते समय ऐसा नहीं लगता है। टेकनीक कोई साधन नहीं है, कवि कम है।"^१

कविता को स्वीकार करने पर भी वहीं आलोचकों के मन की वह गाँठ नहीं खुल पाती है जो 'अछाद' में लिखी गई कविता ने डाल दी है। छन्दविहीन कविता पूणत गद्य नहीं हो जाती है। गद्य का सामीप्य कविता को काव्यत्व विहीन नहीं कर देता है।

नयी कविता के प्रति एक आक्षेप सामान्य रूप से यह लगाया जाता है कि वह पाठक को चिन्ता नहीं करती है। सम्प्रेषण के प्रति वह सचेत नहीं रहती है। वह अपने ही दायरा में सबको में सिमटी, उत्तरदायित्व से परायण की अभिव्यक्ति है। समाज के प्रति अपने कतव्य को पूरा नहीं करती। वास्तव में कवि का लक्ष्य किसी प्रकार का समाज कल्याण न कर आत्माभिव्यक्ति अधिक हो गया है और इस आत्माभिव्यक्ति में यदि उसकी अनुभूतियाँ जनसामान्य के अनुभव से विपरीत पड़ती हैं तो क्या उस असामाजिक होने का दोष ठहरोया जा सकता है? धीरे-धीरे ठाकर की दृष्टि में—

भावक से निरपेक्ष अभिव्यक्ति की हिमायत कर उत्तरदायित्व से भागने का प्रयास कवि करता है। उसे जीवन पर ही नहीं समाज और सामाजिक पर भी धृद्धा नहीं रही है। यह अभ्युदय दम को चीरती उलटबासी बन जाती है। उसका साथ तकरार नहीं है किन्तु उसका प्रतिरोध कविता के गूढ़ाय को अग्रहीन प्रलाप बना देता है—

धूँकें, नग्न हो, पर कुर्तियों मारें

वस्त्र जलाएँ ठठाकर हसैं पतंग उड़ाए

जेल जाएँ मंदिर जाएँ कच्ची मछली खाएँ

१ १९६४ में न्यूयार्क में मडेली कविसम्मेलन में प्रमुख बान साइन ने आहरे कथु हतु के आधुनिक कविता की स्थिति युद्ध की छे। अमेरिका में आज नवोदितो नो पदकार, युद्ध ना जेटलो उग्र अने गभीर छे। युद्ध पैदा करेलो छिन्नता, भङ्गता अने रिक्तता ना खोस आधुनिक कविता में समझाय छे। पण सेना की कविता ना प्रदेश में अराजकता फैलाइ गई।

—धीरे-धीरे ठाकर गुजराती साहित्य की विकास रखा, पृष्ठ ३६६

२ पद्य को खुल्लो बहिष्कार जाहर करीने आन ना कवि के साधनों का मयाव न नीचे अने विशिष्ट वक्तव्य नव। अछादस रचना करवा प्रेरें ते जुग बालक। कवि के अस्वकार करेलु गद्य नु साधन सामान्य गद्य ना करना जुग होय छे। परनु अछादस के गद्य नु बाहन अनिवाय के बाजना एतु नवी कविता बिरना हमरां लागतु नया।

वेदयागृह जाएँ, चलो जिए

—रे प्रबोध पारीख

“असम्बद्ध प्रलाप जसी इस उक्ति में उमाद के चिह्न स्पष्ट दिखाई देते हैं। सरलता से यह झलील हो जाती है। यह छिन्नभिन्नता है या रोगी मन की अभिव्यक्ति? उपेक्षित कवि जनो की समाज का ध्यान खींचने की यह चेष्टा तो नहीं है? ऐसे कई प्रश्न पाठक के मन में आते हैं। परम्परा को तोड़ने निकली यह कविता पुनः परम्परा में जकड़ दी जाए ऐसी स्थिति दिखाई देती है।”

अपनी बात को सिद्ध करने के लिए जा उदाहरण दिया गया है, उसकी असम्बद्धता के विषय में कोई सन्देह नहीं हो सकता किन्तु किसी एक उदाहरण के आधार पर समस्त कविता में झलीलतत्त्व खोजने लगना या समस्त कविता को असम्बद्ध प्रलाप की संज्ञा देना उचित नहीं है। गुजराती नई कविता के साथ एक कठिनाई यह है कि एक ही कवि जहाँ गीता की भावुकता में खोया रहता है वहीं दूसरी ओर उसके काव्य में वे तमाम तत्त्व भी मिलते हैं जिनके आधार पर कविता के प्रति अनेक आक्षेप किये जाते हैं। गेयता और भावतत्त्व प्रधान होने के कारण काव्य का अधिकांश सुरियलिरम के नाम पर लिखे जानेवाले काव्य से बहुत दूर पड़ता है। ठीक से ‘याख्या न हो पाने के कारण कविता के मनमाने अर्थ लगाए जाते हैं और कविता अधिक उलझती जाती है।

एक तथ्य और। गुजराती की नयी कविता को भाष्यता सन '५६ के आसपास मिलनी प्रारम्भ हुई है और उसके अतगत जो कुछ भी लिखा जा रहा है उस सबको कविता की संज्ञा देना उचित नहीं है, क्योंकि प्रसिद्धि पाने के आतुर प्रयास में तो व्यक्ति 'गडा तोड़ देता है, कपडे फाड़ डालता है गधे की सवारी करने लगता है, उससे सभी कुछ संभव है।”

गुजराती नयी कविता की समस्त विशेषताएँ इन पंक्तियों में सिमट आती हैं—

मृत्यो के खण्डन के लिए मृत्यु का माहुरा लिए नयी कविता मद-मद मुस्करा रही है। इसकी अभिव्यक्ति में अनेक मुक्तिएँ और नवीन सभावनाओं के क्षितिज उभरे हैं। अर्थ और शक्ति का समन्वय साथ बर शुद्ध कविता का स्वरूप सिद्ध करने के लिए पश्चिम में तो सघर्ष चल रहा है किन्तु हमारे यहाँ नवीन को प्रवास दिया जा रहा है। सूक्ष्म (एक्सट्रैक्ट) और सक्षिप्त (ब्रीफ) कथन की ओर उसका झुकाव है। आज की रचनाओं में अनेक रचनाएँ क्षणिक चमक वाले जुगनुओं जैसी हैं। बहुत-सी अंधेरे में छोड़े वद के ठूठ की तरह है किन्तु उसमें कहीं-कहीं घसत का आभास देनेवाली कौपलें हैं। काव्य पुरख भाष्य के अक्षयवधर में छिपा हुआ है ऐसा मानकर तमाम नयी प्रवृत्तियों को स्नेहपूर्वक स्वीकार करना होगा।^३

१ भीरुमाई ठाकर गुजराती साहित्य में विकास रेखा, पृष्ठ ३६६-४००

२ डॉ० जगदीश शर्मा के लेख 'किसिम किसिम की कविता' से उद्धृत, धर्मयुग २६ अप्रैल, १९६८, पृष्ठ ५२

३ 'मृत्यो ना भगार बच्चे शय्यु नु महोर पहेरी ने छमेली नवीन कविता किक्कु हँसी रहे छे। एनी अभिव्यक्ति मा अनेक भररेलियाँ दत्ता नवीन शक्यताओं की चिन्तिन ज्यणी छे। अर्थ अने आश्रित नो समन्वय साथीने शुद्ध कविता नु स्वरूप सिद्ध करवा पश्चिम माँ ने मध्यामण चाली रहे छे न भगो भाषण आ नवीनो नो प्रवास चालु छे। सूक्ष्म अने सक्षिप्त कथन तरफ नेनु झोक छे। आन नो कविता

यह प्रवृत्ति भले ही अभी मद है और कवि का प्रयास असम्बद्ध, बाका और टेडा है, किंतु उसकी उपेक्षा या अवहेलना करने का पाप कोई भी पीढ़ी नहीं कर सकती। उसके समान जीवन द्रोह और कोई नहीं हो सकता।

जहाँ तक हिंदी और गुजराती काव्य में संवेदना-बोध और मानवमूल्य का प्रश्न है—दोना काव्या में पर्याप्त साम्य है।

बदलती हुई संवेदना का कारण हिंदी कविता ने, द्वितीय महायुद्ध विभाजन और स्वाधीनता के बाद की परिस्थितियों को ठहराया। गुजराती कविता भी द्वितीय महायुद्ध को विघटन का कारण मानती है—

‘द्वितीय विश्वयुद्ध की गरम राख, उसका धुँवाँ और उसकी गंध अभी वातावरण में थी कि हमें स्वतंत्रता मिली। अविश्वास, स्वायत्तता और भूल ने उथलपुथल मचा दी थी। हमारी स्वतंत्रता ऐसी हवा में उपजी थी। दूसरे महायुद्ध के भूखे पंजा की परछाईं उस पर भी पड़ी। विभाजन हुआ और उसके साथ हुआ रक्तपात, दुराचार और बरबादी। प्रमत्त भावनाओं के खप्पर में गांधी का भोग लगाया गया। उसकी भस्म को पूजती प्रतियोगिताओं और छीनाफूसों में कभी नहीं हुई।’

“इस भयंकर उथलपुथल और असीमित परिवर्तन में संवेदनशील, मननशील विधायक कवि उलझ गया था। नवसृजन की खुमारी का रोमांच उसके सामने झूठा पड़ गया था।”^१

एक दृष्टि से देखा जाए तो हिंदी और गुजराती ही नहीं, अन्य भारतीय भाषाओं में भी जो रचना हो रही है उसमें एक सी ही विसंगतियाँ दिखाई पड़ती हैं। हिन्दी में नयी कविता का स्वर प्रायः बौद्धिक ही रहा है। मनस्तत्व जहाँ कहीं हैं—बौद्धिकता से बोधिल है, उसमें वह गीतात्मकता और भावुकता नहीं है जो पहले की कविताओं में प्राप्त होती थी। लेकिन अब यह बुद्धितत्व इतना अधिक हावी हो गया है कि साधारण वग को, कविता पढ़ने से रोचक किसी अंगूठा टेक नेता का भाषण सुनना लगता है। कविता एक विशिष्ट प्रबुद्ध पाठक वर्ग की अपेक्षा करती है जो सोचने विचारने के स्तर पर निश्चय ही केवल जी करता है प्रिये तुम्हारी अलकों में जुगनू चिपका दूँ से तादात्म्य नहीं कर पाता है। उत्तरदायित्व से वह मगना नहीं चाहता है क्योंकि जो कुछ घटता है जो कुछ बीतता है, अपने को वह, उसका अंग

माँ की धरती रचनाओं चण्डिक तख्ता करीने होलबाइ जता आगिया केवी छे। धरती अकार ओढ़ी ने कमेला वध ना रूठ जवा छे। पण तेमा क्याक वसत नो प्रादुर्भाव दखाडनारी कपलो हरो। ‘काव्य पुरुष भाषा ना अजावरपर मा संताई रखो छे’ एम मानी ने तमाम नवीन प्रवृत्तियों धीरज था रसपूर्वक कोशों नजरे कोवी घटे। —धारुमाई ठाकर गुजराती साहित्य की विकास रेखा १९७१

१ बीजा विश्वयुद्ध की गरमराख अने धूमाने अने अने वास हजी वातावरण माँ हताँवाँ ज आपणी स्वतंत्रता नो उदय थयो। अविश्वास, स्वाय, जड़ता डोड़ अने अकार निवारण नी पकड़ माँ मलभला आवी गया हला। आपण स्वात्म्य आवी हवा मा उमम्यु। बीजा विश्वयुद्ध ना भूय्या पंजा नो ओखो से पर हतो ज भागला पन्दा, में साथे ज थवाँ रक्तपात, दुराचार कल्यात पायमानो। प्रमत्त भावना अ श नाँ खप्पर माँ गांधी ने भोग लेवायो। अने भस्म पूजनाँ अलसावटसी अने झूटा झूँ लो कभी ज।

आका जप्पर उथलपथल अने बेराम बाप्राचार पलट बच्चे कवि संवेदनशील, मननशील अने विधायक कवि अण्य ६। नवसृजन ना खुमारी ना रोमांच सामे र हुटो छे।

—हमिन बूच। नयी कविता माँ गुजरात मजरी २५

ही समझता है। यह ठीक है कि सन साठ के बाद के कवि का 'व्यक्ति' अपने ही में ऐसे निकट आया है जैसे घाघा आसपास से बटकर अपने ही क्षेत्र में सिमट आता है। सबके प्रति वह सचेत है किन्तु अपने ही सदम में। कविता के विभिन्न आदोलना में 'नवगीत' ने स्वर मिलाने की चेष्टा की थी किन्तु 'नवगीत' में गीत से भिन्न कुछ विशेष नहीं है और नयी कविता की परिधि से वह आज भी पर्याप्त दूर है।

दूसरी ओर गुजराती कविता में गीतात्मकता उसकी अनिवायता सी है। गुजरात का रास, वहाँ की लोकसंस्कृति का महत्वपूर्ण अंग होने के कारण, सबके मन पर एक तरह से हावी रहा है। गुजराती नयी कविता में विषय के दो विभिन्न छोर मिलते हैं। एक छोर तो वह है जिसमें मीरा, प्रेमानन्द और अखा की मुग्धा भक्ति मिलती है नमद और भवैरचन्द मेघाणी की-सी सचेत देशभक्ति मिलती है और विषय का क्षेत्र भी मध्यकालीन काव्य के राधा, वृष्ण, रास, प्रिय आदि तक सीमित है। और उसका दूसरा सिरा उसका वह अन्त है जहाँ कविता अतियथावदादी (सुरिभलिस्टिक) कही जा सकती है। सुरियलियम वास्तव में चित्रकला का शब्द है। चित्रकला के अतियथावदादी दृष्टिकोण का ही साहित्य रूप यदि इस कविता को माना जाए तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। किन्तु गुजराती कविता में यह बात आ गई है कि अपनी समस्त विशेषताओं के बाद भी कविया को सीमा की अतिशयता खलती नहीं है। समकालीन कविता में उत्कृष्ट और निवृष्ट का प्रश्न नहीं उठाना चाहिए क्योंकि यह काम इतिहास का होता है। फिर भी यह कह सकते हैं कि हिन्दी नयी कविता की भाँति गुजराती नयी कविता भी पश्चिम के दाय को अस्वीकार नहीं करती है—वह दाय भले ही नवीन परिदृश्य का हो अथवा किसी नए चिंतन का।

गुजराती कविता में गीत और नयी कविता के बीच कोई सीमा रेखा नहीं है। यहाँ छंद का बहिष्कार नहीं किया गया है और केवल उसी आधार पर इसे नयी कविता न मानना सवथा दुराग्रह होगा।

'छन्द' गुजराती कविता में भी तोड़ा है लेकिन समग्र सवागीण अभिव्यक्ति के लिए सभी शक्यताओं का उपयोग कर लेने पर भी छंद की सामर्थ्य कम पड़ने पर ही तोड़ा है। नहीं तो प्रियकान्त मणियार, गुलाम मोहम्मद शेख लाभशकर ठाकुर के साथ गीत शब्द का उच्चारण करने पर लगता है कि यह कविता से कुछ भिन्न चीज है जबकि गुजराती में कविता की ही कक्षा के नवीनतम गीत मिलते हैं।^१

जहाँ तक विषय का प्रश्न है हिन्दी और गुजराती दोनों ही कविताएँ एक समान परिधि से घिरी हैं। दोनों की समस्याएँ एक ही उलझाव एक ही और यदि देखा जाए तो चिन्तन का परातल भी दोनों का एक ही है और संभवतः इसी कारण विषय के क्षेत्र में दोनों में कविताएँ एक ही परिधि में आ जाती हैं। अस्तित्वबोध, आममृत्यु खण्डित 'व्यक्तित्व', महानगर का दानव और क्षण आदि विषय नयी हिन्दी और गुजराती दोनों कविताओं में मिलते हैं। प्रकृति के प्रति मुग्ध भाव के स्थान पर उसमें जीवन की विसंगतियाँ देखने का भाव दोनों कविताओं में मिलता है।

१ घोलना मिलन नयी कविता, अंक ८

सिविल लाइन्स की उजड़ी दोपहर /
धीमे से दूर वहीं बारह बजे
स्कूलो म पहुँचा बच्चा का घोर
घमी गया है नौबर दफतर की घोर
घम गई सलाई-सा गुमगुम घर
सिविल लाइन्स की उजड़ी दोपहर ।^१

या

मिल की चिमनी म
डूब गया सूरज
एक चीख
आघात से प्रकाश हुआ खण्ड-खण्ड
निर्मोन के सम्मस तभी जले
तोड़कर बिल्डिंग और स्काय स्टेपर ।^२

हिन्दी और गुजराती नयी कविता केवल इसलिए नयी नहीं है कि उसकी रचना इन दिनों हो रही है, अपितु नयी यह इस कारण है कि उसने विषय और अभिव्यक्ति सभी क्षेत्रों में नयी सीमाएँ खोजी हैं। अन्तर यदि कर सकते हैं तो केवल इतना कि हिन्दी में नयी कविता एक सीमा पर पहुँचकर बंगाल की भूखी पीढ़ी और अमेरिका के बीटनिक्स से होठ लेने लगती है और गुजराती नयी कविता अतिमहायवाद को स्वीकार करने के साथ ही भावना, कल्पना और भावुकता का बहिष्कार नहीं करती है।

इस निष्पक्ष पर पहुँचा जा सकता है कि हिन्दी और गुजराती नयी कविता में जहाँ तक संवेदना और मानवमूल्यों का प्रश्न है, यदि भाषा का अंतर न हो तो दोनों ही कविताओं में किसी प्रकार का भेद नहीं किया जा सकता।

१ विजय तेलंग नयी कविता, ४५ -

२ दिनेश कोठारी २

नयी कविता की काव्याक्रिया

शिल्प शब्द का अर्थ निर्माण है वह वास्तु से सम्बन्धित हो अथवा काव्य से। अन्तर की किसी भी रचना को कोई रूप देने के लिए रचयिता स्वतंत्र होता है किन्तु जिन उपादानों को जोड़कर वह उस मानसिक कृति को एक निश्चित रूप देता है उनका महत्त्व उस कृति से किसी प्रकार कम नहीं होता। ऐसा प्रायः समभव नहीं होता कि एक विषय विशेष को कई ढंगों से या विभिन्न विधानों द्वारा प्रस्तुत किया जाए, और इसका कारण है रूपतत्त्व और वस्तुतत्त्व का अयो-याश्रित सम्बन्ध। वस्तुतत्त्व और रूपतत्त्व इतने अधिक अन्तरविलम्बित हैं कि एक विशिष्ट विषय के लिए एक विशिष्ट रूप ही उपयुक्त होता है।

काव्यशिल्प से साधारणतया जो अर्थ ग्रहण किया जाता है वह काव्य की सम्पूर्ण विषयों के भीतर अभिव्यञ्जना का वह अनुक्रम है, जो रचना के प्रारम्भ से अन्त तक कुछ विशिष्ट तत्वों के माध्यम से शिल्पमूर्त किया गया है। काव्य के रूप तथा वस्तु दोनों तत्वों में निहित होने के कारण 'शिल्प' शब्द को अधिक व्यापक अर्थों में ग्रहण किया जाता है। काव्य कृति के निर्माण में जिन उपादानों द्वारा काव्य का ढाँचा तैयार किया जाता है वे सब काव्य के शिल्प तत्व होते हैं।

'शिल्प विधि का बोध अंग्रेजी के टेक्नीक (Technique) से किया जाता है। टेक्नीक का अर्थ है ढंग, विधान, तरीका जिसके माध्यम से किसी लक्ष्य की पूर्ति की गई हो। यह सदैव भौतिक जीवन में किसी वस्तु अथवा मनोवाञ्छित तत्त्वप्राप्ति से सम्बन्ध रखता है और कला के क्षेत्र में उसका अभिप्राय है सम्पूर्ण भावामिव्यक्ति का प्रकार। कला के विभिन्न तत्वों अथवा उपकरणों की योजना का वह विधान वह ढंग जिसमें कलाकार की अनुभूति समूह से मूर्त हो जाए। प्रत्येक कला की शृष्टि और प्रेरणा दोनों रूपों में अनुभूति और सदैव मुख्य हैं जिसे वह अपनी रंगामों और विभिन्न रंगों के आनुपातिक संयोग से अभिव्यक्त करता है, अमूर्त अनुभूति को मूर्त करता है।'

काव्य के प्रतिरिक्त विज्ञान की समस्त शाखाएँ और क्षेत्रों में जहाँ यही टेक्नीक या शिल्प शस्त्र का प्रयोग होता है वहाँ इसका अर्थ किन्हीं विभिन्न तथ्यगत उपलब्धियों से होता है जबकि काव्य के क्षेत्र में इस शब्द का अर्थ बड़े व्यापक रूप में ग्रहण किया जाता है। काव्य की शिल्पविधि किन्हीं विशिष्ट तथ्यों पर उतनी आधारित नहीं होती जितनी कि स्रष्टा की उबर कल्पना और मौसिक सूक्ष्म पर इसलिए कि काव्य की शिल्पविधि विज्ञान की अणुशास्त्र और व्यापक है। विज्ञान उन विधियों का अक्षरशास्त्र पालन चाहता है जबकि काव्य में शिल्पविधि के तथ्यों से अलग होकर भी कवि पूर्ववर्ति टेक्नीक का प्रयोग करने के लिए बाध्य नहीं है। वह हर नवीन कृति में पूर्ववर्ति शिल्पविधि के तत्वों के साथ नवीन प्रयोग भी कर सकता है।

कलाकार किसी पूर्वनिश्चित रूपरेखा के तथ्यगत आधार पर अपनी रचना भले ही न करे, लेकिन उसके दिमाग में समस्त उपादानों द्वारा निर्मित काव्य का एक घुंघला सा ढाँचा खरूर रहता है। शिल्पविधि के इन्द्रियगत तथा विविक्त, सभी उपकरणों द्वारा अनुभूति से अभिव्यक्ति तक की दूरी में यह काव्य अपने आप सम्पन्न होता है। कल्पना, स्मृति, सस्कार, सौन्दर्यप्रियता सभी के समवेत प्रयास का वह उत्कृष्ट रूप रचना कहा जाता है, जिसमें शिल्पविधि के अंगों को सरलता से खोजा जा सकता है। शाली इन्हीं उपकरणों में से है जो कल्पना में आए दृश्यजगत् का प्रतिनिधित्व कलाकृतियों के रूप में करती है।^१

भाषा और नयी कविता का शब्द भण्डार

‘भाषा, मानवीय विचारों और भावों का सर्वाधिक सहज, सरल एवं सशक्त माध्यम है। भाषा एक स्वतंत्र अतः स्फूर्त प्रतीक योजना द्वारा विचारों, भावावेगों तथा इच्छाओं के सम्प्रेषण का एक विद्युत् मानवीय आयासजय माध्यम है।’^२

इस प्रकार भाषा के मूलतः दो कार्य होते हैं—विचारों, भावावेगों और इच्छाओं का सम्प्रेषण और हमारे मन में उद्भूत आकारहीन विचार आदि को प्रतीकों द्वारा आकार प्रदान करना जो आयासहीन नहीं होता लेकिन अपने सहज रूप में मानवीय होता है।

प्रत्येक साहित्यिक कर्म मूलतः मानवीय है। इस कर्म का सम्प्रेषण आयासहीन कभी नहीं हो सकता, प्रयास की इस विधि का सावकालिक और सावभौमिक नाम ही भाषा है।

आकारहीन विचारों को स्थापित करनेवाला यही माध्यम गद्य और पद्य दोनों ही क्षेत्रों में भिन्न स्वरूप ग्रहण करता है। दोनों की भाषा में तात्त्विक अन्तर है। गद्य की भाषा

1 Rhys Carpenter The Basis of Artistic Creation in Fine Arts—
page 41

2 Language and Reality part I W Marshall Urban—page 71

Language is a purely human and noninstinctive method of communicating ideas emotions, desires by means of a system of voluntarily produced symbol

दनदिन प्रयुक्त होनेवाली जनभाषा का रूप है, जबकि काव्य की भाषा रागप्रेरित भावों छद्मवास जय और लययुक्त होती है। यही लय शब्दबद्ध होकर छन्द बन जाती है।

भाषा का अर्थ केवल शब्दों के प्रयोग से लिया जाता है, किन्तु भाषा अभिव्यक्ति का साधनमात्र नहीं है और न ही केवल शब्दों का सायक समूह है। भाषा के अतगत हम बिम्बन प्रतीक, कथानक रूढ़ियाँ और वे तमाम मियक लेते हैं जो काव्य के सही अर्थ को सम्प्रेषित करने में सफल होते हैं। भाषा हमारी सबदना का कथित रूप है। वह सब जो अन्तर की किन्हीं सतहों में अभिव्यक्ति के लिए आवुल होता है, उन्हें अभिव्यक्ति भाषा देती है। भाषा हमारी सबेदना को एक सीमा तक नियमित और अनुशासित करती है या नहीं इस विषय में दो मत हो सकते हैं पर इसमें दो मत नहीं हो सकते कि सबेदना को अपने अनुपम क्षेत्र का अर्थ, हम भाषा के माध्यम से ही बना पाते हैं।

जितनी विकसित भाषा होगी जितना ही सबदों के अनुरूप हमारी भाषा का प्रयोग होगा, उतनी ही स्पष्टता और सम्पूर्णता के साथ हम सबेदना को समझ सकेंगे, समझा सकेंगे। यही मूल कारण भूमि है जो प्रत्येक सबेदनशील रचनाकार को गहरे स्तरों पर भाषा के सघन और असतोष का अनुभव बराबर कराती है।

आज का रचनाकार किसी गहरी अनुभूति के सुनिश्चित रूप के स्थान पर उस अनुभूति को जो एक व्यापक रेंज (श्रेणी) की है, सम्प्रेषित करना चाहता है। उसका मुख्य कारण यह है कि ज्ञान और विज्ञान के विकास और पिछली कई शताब्दियों के अनुभव के आधार पर वह ध्वनियों और शब्दों की प्रकृति और सीमा को कुछ और स्पष्टता से समझने लगा है। वास्तविकता यह है कि शब्द अपने आप में एक निश्चित अर्थ को व्यक्त न करके उस अर्थ व्यापकता के अतगत आनेवाले अनेक मिलते-जुलते भावों को अभिव्यक्त करता है।^१

भाषा की प्रकृति अपने आप में अमृतन की है। शब्द अतत किसी मूल वस्तु अथवा स्थिति के अमृत सबेत मात्र होते हैं। इस प्रकार सारी भाषा अमृतन और प्रतीकन की क्रिया है।

भाषा आज वह बर्तन नहीं है जिसमें सारा यथार्थ भर लिया गया है, जैसा कि अठारहवीं शताब्दी तक माना जाता था, वरन् अब उसकी सगति का क्षेत्र सीमित है। वह क्रिया, विचार और सबेदना के सभी प्रकारों पर लागू नहीं होती और न ही उन्हें सघटित ही करती है। शब्द की दुनिया सकुचित हो गई है।^२

नयी कविता ने शिल्प के क्षेत्र में जो चमत्कारपूर्ण अन्वेषण किये हैं उनके कारण लोग उसे रूपवाद के अर्थ में ग्रहण करने लगे हैं पर शिल्प को महत्त्व देना इस कविता का एक अर्थ मात्र है। भाषा के प्रयोग में छायावाद के घिस गए स्वस्वाधीन शब्दों को छोड़कर उन्होंने गम्भीर, ककश और पक्ष्य शब्दों का उपयोग किया और साथ ही लोक्तत्त्वों से युक्त जनभाषा की पदावली भी अपनाई। नयी कविता की भाषा न द्विबेदीयुगीन भाषा की तरह सघट है और न ही छायावादी भाषा की तरह धोभिल है। तत्काल शब्दों का प्रयोग वहीं

१ रामस्वरूप चतुर्वेदी भाषा और सबेदना, पृ० २०

२ B B C Listner George Steener The retreat from the word

हुमा है जहाँ वह अपरिहाय है और वहाँ उसमें छायावाणी काव्य की सी दुरूहता भा जाती है—

जितनी स्फीत मेरी इयत्ता भलवानी है
उतना ही मैं प्रेत हूँ
जितना रूपाकार सारमय दीप्त रहा हू
उतना ही रेत हू ।^१

अथवा

शेष तुम तिमिराचल में एक स्मृति—
ज्यो चुरा ली हो—
किन्ही वजित पलो में पा अचानक
वाल रूपी सप की
अनमोल, सापित, अमर
समयातीत मणि सारदेदु ।^२

इस दुर्बोधता का कारण स्पष्ट करते हुए अज्ञेय ने ही कहा है—

‘जब जब कवि की दृष्टि का विकास हुमा है तब-तब उसकी भाषा दुर्बोध हुई है। कवि की समस्या को इस रूप में देखें कि क्या वह उतना ही सत्य कहे जिधना सब समझें, या इस सत्य को भी कहे जिसे कुछ समझें तो उसकी द्विधा से सहानुभूति की जा सकेगी ।’^३

आज के कवि की दृष्टि में काव्य की और बोलचाल की भाषा में भेद किया जाना उचित नहीं है। यहाँ प्रश्न केवल बोलचाल का नहीं है, वाक्य रचना का है, अन्विति का है और आज की कविता बोलचाल की अन्विति मांगती है। और यही कारण है कि नयी कविता की भाषा काफी सीमा तक बोलचाल की भाषा के समीप है और कहीं-कहीं यह सहजता ही उसका दोष बन गई है।

नयी कविता अपने शब्दों का चयन चोराहे पर से करती है। उसमें हर प्रकार के शब्द प्राप्त होते हैं जिन्हें किसी एक हिस्से में बाँधकर नहीं रखा जा सकता। एक दृष्टि से देखें तो जात होगा कि बोलचाल के साथ ही विदेशी साहित्य और संस्कृति तथा भारतीय धर्म और संस्कृति के अनेक शब्द, जिनका पहले के काव्यों में प्रयोग नहीं मिलता, नयी कविता के शब्द भाण्डार में महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त किये हुए हैं।

बोलचाल की भाषा—

काली सड़कें तारकोल की

१ अज्ञेय अँगन के पार द्वार

२ बुधरनारायण चक्रवर्त—स्मृति छन्द

३ अज्ञेय आधुनिक साहित्य का परिचय, पृ० ४२

अगारे-न्ती जली पडी थीं ।^१

घोर

किसी कठोर जित्म के वश में
पत्थर बनकर पडे हुए शहजादे सा ही
यह हरहरा उठे पल भपते ।^२

दूर-दूर से
हल्के-हल्के घाना ने रुमाल हिलाए
बाँसो मे सीटियाँ बजाए,
गलियारो मे हाँक लगाए,
मन पर, बाँहो पर, कंधो पर
हरसिंगार की ढाल झुकाए ।^३

यह शाम अपनी मुर्दार उँगलियो से छू लेती है
दिल की धडकन भी इतनी बेमानी
जितनीवह टिक टिक करती हुई घड़ी
जिसकी दोनों सुइयाँ टूटी हों ।^४

विदेशी साहित्य और संस्कृति अंग्रेजी

मैं अपने ही नहीं
तुम्हारे भी सलीब का वाहक हूँ ।
जिसके आसपास
तुम्हारे प्रेत मडराते हैं ।^५

कितने डरे हुए दिखते हैं सभी लोग
छातियों पर हाथ बाँधे, सहमे से नतमस्तक
ज्यो गिलोदिन पर चढाए जा रहे हो ।^६
भाषकल बहुत स्टैंडस्टिल है

साहित्यिक, आर्त्थ -

-
- १ शकुंतलादुर दूसरा सप्तक—दोपहरी
 - २ भारतभूषण अमबाल अनुपरिचित लोग, पृ० ३४
 - ३ केदारनाथ सिंह तीसरा सप्तक, पृ० २१६
 - ४ धर्मवीर भारती दूसरा सप्तक, पृ० १६७
 - ५ अश्वेय इन्द्रधनु रीति हुए ये—मैं तुम्हारा प्रतिभू हूँ
 - ६ जगदीश चतुर्वेदी आरम्भ—नस्लहीन नगर

कोई भी चीज थिल नहीं कर रही है ।^१

तालियाँ बजाते खेत
हाँफती सबकें
सब पागल हसी के नीचे
एक फुफ्फुकार दबाए हुए
ईसा को सूली देकर
महत्त्वाकांक्षी लोग
उरसव मना रह हैं ।
और स मसन की महानता
जुए मे बँधी सिर पीट रही है ।^२

राटरी पर जाने से पहले
समाचारा को बाँट दो
घाट गलरी म मृत्यु
सिगरेट पर टक्कस
वित्त मन्त्री का वक्तव्य
पानी की व्यवस्था मे सुधार
ध्यान दे रही है सरकार ।^३

उद्ग

कहते हैं हमे सिफ अपने ही हक मे
बरतना बन्द करो हमको अब दीवारो का नहीं
मदानो का छन्द करो, हमको फलाफ्रो जैसे किसान
फलाता है बीजो को, ठहर कर सोचना पडता है मुझे
शब्दो की नयी तरह धरियो को तमीजो को
यानी अब, मैं और मेरे शब्द अलग अलग
नहीं हैं, एक हैं ।^४

बहुत से तीर बहुत सी नावें, बहुत से पर इधर
उड़ते हुए आए, घूमते हुए गुजर गए
मुझको लिए सब के सब । तुमने समझा
कि उनम तुम थे । नहीं नहीं, नहीं ।

१ नरेद्र धीर प्रारम्भ—टी हाउस के इम्प्रेशन

२ केशु प्रारम्भ—मौ के समीप दो कविताएँ

३ श्रीकान्त वर्मा मादादभण, पृष्ठ २३

४ भवानोपमाद निम्र नयी कविता २—शब्दाँ व मरुत

उनमे कौन था । सिफ़ बीती हुई
अनहोनी और होनी की उदास
रगीनिया थी फ़वत ।^१

पुरानी लकड़ी के मेरे भड़बूत दरवाजे पर
एक कमज़ोर और उभरी नमो वाले हाथों की
ताबडतोड दस्तक है ।^२

भारतीय धर्म और संस्कृति

ये दधीची हड़िया हर दाह मे तप लें
कौन जाने कौन दबी आसुरी सषप बाकी हो अभी,
जिसमे तपाई हड़िया मेरी धरास्वी हा ।^३

बाँझ कामधेनुएँ
रमाती हुई आइ
और मेरे चारो ओर ठहर गई
हर झाल से झकती
वरदान के झकूक गुहा की तरह
कल्पवृक्ष की चबाई हुई पत्तियाँ ।^४

तू उडा सपाति का अभिमान लेकर
सूय छूने का नया अभियान लेकर
तेजमय रवि व्यास जब आया निवटतर

पल झूलसे गिर पडा हतप्राण होकर ।^५
मैं नवागत वह अजित अभिम-पु हूँ
प्रारम्भ जिसका गम मे ही हो चुका निश्चित
अपरिचित जिन्दगी के झूह म फेंका हुआ उमाद
बाँधी पक्तियो को तोड
क्रमश लदय तक बढ़ता हुआ जयनाद ।^६

१ रामरोर बहादुर सिंह बुद्ध और कविताएँ—टूटी हुई बिल्ली हुई

२ अशोक धामधेयी राहुर अब भी समावना है, पृष्ठ ६१

३ कुँवर नारायण चक्रव्यूह, पृष्ठ १०७

४ विजयदेव नारायण साहा भद्रलीघर, पृष्ठ ३४

५ गिरजाकुमार माथुर भूप के धान—दिवालीक का दाश

६ कुँवर नार दग चक्रव्यूह—चक्रव्यूह

लोकजीवन से गृहीत शब्द

मैंने और तुमने
चाँदी की खेती की कल्पना उरेहो थी
नहीं जानते थे तब
एक दिन काला भसा अमावस की रात-सा
आएगा और इस अकुराई चाँदनी को
देखते ही देखते चर जाएगा ।^१

कभी-कभी तो बड़े सकारे कोपल ऐसे धोले
जसे सोते में किसी बिसली नागन ने हो काटा ।^२

बाहे बीली-ढाली ज्यों टूटी डाल
अगुलियाँ जैसे सूखी हुई पुमाल ।^३

भोर का बावरा अहेरी
पहले बिछाता है आलोक की
लाल लाल कनियाँ
पर जब खीचता है जाल को
बाँध देता है सभी को साथ
छोटी छोटी चिड़ियाँ
मभोले परेदे ।^४

गुजराती नयी कविता और भाषागत प्रयोग

गुजराती नयी कविता में अभिव्यक्ति-काव्य की भाषा, शब्द, अलंकार, भाव और प्रतीक आदि में जो प्रयोग हो रहे हैं उनमें पारस्परिक कविता का लक्षण भी देखा जा सकता है। कविता वाणी की कला है। कवि, गद जैसे अमृत और वायव्य माध्यम द्वारा अपने सवे दन को भावक तक पहुँचाता है। एक प्रकार से देखें तो काव्यसृजन की प्रक्रिया में जाने अन जाने दो बातों पर ध्यान रखा जाता है पहला अपने अनुभव को यथातथ्य और पूण अभिव्यक्ति देना और दूसरा कि इस अनुभव को यथासभव उसी रूप में भावक को अनुभूत कराना। कवि और पाठक के हृदयों के मध्य अंतर कम करने के लिए प्रयास कवि का होता है—और इसी कारण अभिव्यक्ति के नए प्रतिमानों की खोज हाती है, अतः कवि का काय हो जाता है कि जो भाषा पाठक आसानी से समझ सके उसी का प्रयोग करे।

१ रामनाथ सिंह माध्यम में—चाँदनी का कथगीठ

२ धमवीर भारती ठन्टा लोना, पृष्ठ २१

३ दुष्यन्त कुमार नय का स्वागत—इनमें मिलिण

४ अश्वेद बावरा अहेरी—पृष्ठ १६

नयी कविता की काव्यत्रियाँ

भाषा का प्रश्न लें तो नयी कविता में सीधी, धरेलू और बोलचाल के लहजेवाली भाषा का प्रयोग मिलता है। ग्राम्य और अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग केवल औचित्य की ही कसौटी मानता है। कोई भाषा स्वतंत्र रूप से योग्य या अयोग्य नहीं होती पर कविता की भाषा जन व्यवहार की भाषा से पथक ही होनी चाहिए—ऐसा कोई अप्रहृ नहीं है। कविता में सीधी, आडम्बर मुक्त भाषा और लोकभाषा का लहजा अपनाने का प्रचलन तीसरे दशक के कवियों के साथ ही आरम्भ हो जाता है पर नयी कविता इस विषय में कुछ आगे ही है। कवि अपने वक्तव्य को सीधी, बोलचाल की भाषा में ही प्रस्तुत करता है। अथ शब्दों में, वह अपने सचेदन को एक ऐसा स्वरूप, एक ऐसा मोड प्रदात करता है जिसे वह बोलचाल की भाषा में अभिव्यक्त कर सके। जहाँ औपचारिकता और दुराव के स्थान पर आत्मीयता, मन की शान्ति और प्रेम का भाव अनुभव किया जा सके।

बोलचाल की भाषा

हा, एटलु तो याद छे
के पथ पर आ हू कदी चाल्यो हतो
—तेये तमारी साध ।

पण आज ज्यारे
अही ऊमा छिए मिलाधी हाय
त्यारे धतु
के एज छे आ हाय
जेने हेत धी भाल्यो हतो ?
हा, एज
हू अने आ पथ पण,
पण ।

वे पाय धरवा जेटली
मारे जगा बस जोइए
एयी वधारे तो हजू
व्यारेथ ते रोकी नधी ने कोइये ।

एक सूखा वृक्ष नी
डाले वूणु पादडु
स्मित करतु
पानखर ने जोइ ने

काला काला बरफ नी रात

- १ सुरेश दलाल एकांत, पृष्ठ ५८
२ निरजन भगत ३३ कायो पृष्ठ ७६
३ आदिल मसूरी पगल, पृष्ठ ७८

बरफ नी रात मही
 पोलाद नी नदी
 पोलाद नी नदी काँडे
 पत्थर नू वन,
 पत्थर ना वन बिणे
 चीतरेसा बाघवरन
 घूषवता धीजी गया घूवठ नी घूक
 ऊ शाति शाति शा—^१

विदेशी साहित्य और सस्कृति—अप्रोजी

काफी नी गरम बराडमा
 नियान प्रकाश ना किरणो
 सोड ताणी ने सूइ गया^२

अघत्व बिना कोण जुए
 माटी नी टेब्लेटो नी
 भा सपाटी पर जे जे घाय छे
 ते ते सघट्टुघ, रे
 पेसी सपाटी ए मीसाता सत्य नी बितषता ज छे
 बितषता भा पोला^३

भा संसारे मानवी सघा ये
 एहप्रैसो मशीने जाणे काफी-बीभां जेवा ।
 एक पछी एक पछी एक एम अविदत घारें सघढाये
 सहुनी समान गतिविधि अफर नियति प्रति घस्ये जाय केवा ।^४

सुन्न ना खडियेरो मां
 भाज तो ऊमो छे गाँडो यई
 सीमोनार्दो बीसी
 भने सामे मंगार मां हसी रही छे मोनालीसा^५

उई

जजीर मां सुन्न कदी जकडाय नहीं,

- १ दिल्लीय कोठारी शिल्प, पृष्ठ २६
 २ फ्लोनिप जानी रे, पृष्ठ १२
 ३ सिर्गानुपराचन्द्र संदम ३, पृष्ठ १२
 ४ रमेरा बाली कविता-जून ६८, पृष्ठ ४५
 ५ मयिलाय देसार्द कविता-२, पृष्ठ २६८

रेती थी सरिता कदी बाँधी न शकाय
'आदिल' ए दिशा माँ तमे कोशिश न करो
शाब्दो माँ कविता कदी बाँधी न शकाय^१

हरियावदिल हूँ जे
ते पवतो नी पीठो पर थी
गवडी ने
मारी आँखिना खाबोचिया माँ
खाबकशे नही
ने जगाइयो नही
मारा मत्यु पामेला अपग उसूलो ने^२

भारतीय धम और सस्कृति से गहीत शब्द

वृक्षो मने गमे छे
अरण्य माँ अडावीड ऊमेली
एक बीजाभो खमे हाथ नाखी
पवन ना प्रवचन ने डोक हलावी चगावता वृक्षो^३

एकदंत राक्षस माँ खुल्ला जहनाँ जेवुँ आ घर
मगर बरछट एनी सिमे ट त्वचा
दाखल घता ज हीचको
धीचवातो फनवातो डाकण डचकारो
भूने एना पर हवानु प्रेत^४

पूर्वे ड्रीपवी ने काज तु
बस्त्र यई ने आवीओ ।
हावा
हे प्रभु मुज देस मा
आवी शके तो
भूस्या करोडो लोक काजे
अन्न यइने आवजे ।^५

१ आदिल मस्री पगल

२ लामराकर ठाकर कविता जून ६८, पृष्ठ २१

३ जयंत पाठक कविता जून ६८, पृष्ठ ७

४ सुरेश जोषी कविता जून ६८, पृष्ठ ४२

५ चमक लाल व्यास कविता, पृष्ठ २५

सुपातं घातक नी घाल मां घटघातु घावात
 अगस्त्य ना पेट मां नु अलस जल
 कुम्भकण नी नासिका मां गुंगडाती हवा
 दुर्योधन नी सूच्यप्र घरा
 अने
 अघ नी घालो मां आढोटतो प्रवाश
 कोई ने जोया छे ?
 मारा मां ना
 क्षीण घये जता
 पच महाभूतो ने
 घडी भर विसामो लेवो छे ।^१

प्रतीक और मियक

हिन्दी में प्रयोगवाद का विद्रोह किसी सीमा तक जड़ हो चुके बादो और प्रतीको के प्रति विद्रोह था। अभी तक भाषा में पर्यायवाची शब्दों के प्रयोग से भातक जमाना ही महत्त्व पूरा समझा जाता था। किसी व्यक्ति के विशेषणों की सूची इतनी लम्बी हो जाती थी कि किस व्यक्ति के लिए वे विशेषण हैं, यह भूल जाना ही सहज था। अनेकार्थी शब्दों के प्रयोग से मस्तिष्क की बाजीगरी दिखाना श्रेष्ठ समझा जाता था। शब्द के छायागत अन्तर को समझे बिना इनके प्रयोग ने भाषा को दूषित बना लिया था और इसी वातावरण का विरोध करने की मनस्थिति में अज्ञेय ने यह लिखा था—

देवता इन प्रतीकों के कर गए हैं कूच
 बासन अधिक घिसने से
 मुलम्मा छूट जाता है ।^१

किन्तु गुजराती नयी कविता में इस प्रकार का विद्रोह नहीं दिखाई पड़ता। नए प्रतीक वहाँ हैं किन्तु प्राचीन प्रतीकों का स्थान अब भी उनसे श्रेष्ठ है, और नयी कविता की जो थोड़ी बहुत आलोचना गुजराती में प्राप्य है उसमें नयी कविता को स्वीकार करने के स्थान पर उसे नकारने का ही प्रयास मिलता है। उसके नए प्रयोग, परम्परागत न होने के कारण दुर्बोध घोषित कर दिये गए, और कोई ऐसा प्रयत्न नहीं किया गया जिससे नयी कविता के शिल्प की क्षमता पर गभीरता और गहनता से विचार किया जाए।

प्रतीक, शब्द की 'यजना'वृत्ति का प्रसार होने के कारण उसी के विशिष्ट और परिपक्व रूप हैं। कार्लाइल ने प्रतीक का लगभग इन्हीं शब्दों में लक्षण निरूपण करते हुए कहा है— 'प्रतीक में भावगोपन की प्रवृत्ति के साथ भावप्रकाशन भी रहता है फलतः ईपत् कथन

१ प्रवीण दरजी कविता दिसम्बर ६८, पृष्ठ १६

२, अज्ञेय तार सप्तक, पृष्ठ ७८

और मौन के सह प्रयोग द्वारा उसका महत्त्व दोहरा हो जाता है।¹

प्रतीक साकेतिक रूप में अप्रस्तुत या अप्रत्यक्ष कथन की एक साकेतिक पद्धति है। यह व्यञ्जनामिश्रित होने के कारण उसी की भाँति कलात्मक एवं धार्मिक दोनों सदमों में उन भाषा प्रयोगों एवं भाव सम्प्रेषण के अर्थ साधना से सम्बद्ध है जिनका लक्ष्य प्रत्यक्ष अथवा शाब्दिक प्रस्तुति की अपेक्षा सवेद्य संप्रेष्य वा सकेत अथवा मर्मोदघाटन है। इस प्रकार प्रतीको के विषय में दो तथ्य विचारणीय हैं—प्रतीक भाषा के घन हैं और वे भाव या अनुभूति के प्रत्यक्ष एवं प्रस्तुत कथन के विषय हैं।

प्राधुनिक साहित्य में प्रतीक शब्द पाश्चात्य साहित्य में अतिशय रूप से प्रयुक्त Symbol के अर्थ में आया है। आ० शुक्ल ने इसे उपलक्षण के साथ प्रयुक्त किया है। प्रतीक का स्वरूप भारतीय काव्यशास्त्र में उपलक्षण के समीप है। पाश्चात्य दशन और आलोचना में प्रतीक शब्द का प्रयोग संपूर्ण अभिव्यञ्जना के अत्यंत व्यापक अर्थ में भी हुआ है फिर भी अपने विशिष्ट अर्थ में यह अभिव्यञ्जना की एक पद्धति है। प्रतीक अपने सहज भाव में अमूर्त विचार का प्रतिरूप मात्र न होकर किसी ऐसे आदर्श विषय सौंदर्यविहीन अर्थ के मूर्तिकरण का साधन है, जिसकी अभिव्यक्ति अर्थ माध्यम से असम्भव है। हिंदी में भी प्रतीक योजना को अभिव्यञ्जना की एक विशिष्ट प्रणाली के अर्थ में ग्रहण किया गया है।

संक्षेप में प्रतीक विधान भावाभिव्यञ्जना की वह विशिष्ट परोक्ष एवं अप्रस्तुत प्रणाली है जो इन्द्रियगोचर प्रस्तुत के माध्यम से किसी इन्द्रियातीत, अगोचर एवं सूक्ष्म अर्थ की अध्यवसान रूप में साकेतिक व्यञ्जना करती है। अतः प्रतीक योजना में निम्न चार तत्वों की अवस्थिति अनिवार्य है—१ परोक्ष एवं अप्रस्तुत कथन शली, २ इन्द्रियातीत विषय की इन्द्रियगोचर व्याख्या, ३ प्रस्तुत स मित किसी सूक्ष्म अर्थ की योजना, और ४ अप्रस्तुत की अध्यवसान रूप में व्यञ्जना, प्रस्तुत वा कथन न करके केवल अप्रस्तुत का कथन।

सामान्यतः प्रतीक अप्रस्तुत विधान में अतमुक्त हो जाते हैं किंतु, वे उसके पर्याय नहीं हैं।

प्रतीक, सकेत चित्र और बिम्ब

समस्त प्रतीक विशिष्ट अर्थव्यञ्जक सकेत या चिह्न होते हुए भी समानार्थी नहीं हैं क्योंकि सकेत स्थूल प्राकृतिक या मानवीय व्यापारों के वाचक बनकर रूढ़ हो जाते हैं अतः उनकी अर्थशक्ति अत्यंत सीमित होती है जबकि साक्षणिक शक्ति के कारण प्रतीक की अर्थ शक्ति अत्यंत विस्तृत और व्यापक होती है। सकेत या चिह्न निश्चित अर्थ के द्योतक होने के कारण अभिधायक अर्थ बन जाते हैं जबकि प्रतीको का तो आधार ही लक्षणा योजना है।

1 'In a Symbol there is concealment and yet revelation hence therefore by silence and by speech acting together, comes a double significance'

Quoted by Arthur Symons—The Symbolist Movement in Literature

इसलिए प्रतीकों में सचेत या चिह्न की अपेक्षा अधिक प्रयुक्तता रहती है। सचेत प्रतीक की भाँति प्रतीक व्यंग्य की प्रतिरूप या स्थापना में हानर उसकी भार सचेतमात्र बरकर रह जाते हैं।

'प्रतीक किसी समूह सांकेतिक अर्थ की चित्रारमभ पुन प्रस्तुति की पद्धति नहीं है।' चित्र की भाँति प्रतीक प्राकृतिक साम्य पर आधारित न होकर प्रभाव साम्य पर आधारित होता है। बिम्ब चित्र से इस अर्थ में भिन्न है कि यह प्रस्तुत चित्र न होकर अप्रस्तुत का चित्रारमभ मूर्तिकरण करत है। अप्रस्तुत की प्रस्तुत का माध्यम से चित्रारमभ व्यञ्जना के कारण जहाँ बिम्ब का स्वरूप स्पष्ट स्पष्ट और इन्द्रियग्राह्य होता है वहाँ प्रतीक किसी अगोचर समूर्त सत्य की सांकेतिक व्यञ्जना के कारण इन्द्रियगम्य नहीं होते, इसी कारण बिम्ब की अपेक्षा प्रतीकों में व्यञ्जना का आधार अधिक विद्यमान रहता है लेकिन बिम्बों में भी प्रतीक की भाँति भावसंबन्धन की शक्ति होती है अतः निरन्तर प्रयोग की पुनरावृत्ति से बिम्ब जब सूक्ष्म सचेतन की शक्ति अर्जित कर सत है तो प्रतीक बन जाते हैं।

प्रतीक अपने आरम्भिक रूप में मिथक होता है, जिस पुराणकथा भी कहा जाता है जिनसे कथा की प्राचीनता और पवित्रता का सचेत भल ही मिल उसके पुराण से सम्बंधित होने का भ्रम उत्पन्न होता है।

आख्यान और लोक कहानी के अतिरिक्त लोककथा या मिथ है। लोककहानी जहाँ काल्पनिक होती है और मनोरजन के लिए सुनी कही जाती है वहाँ आख्यान और मिथ सत्य माने जाते हैं। आख्यान का आधार किसी-न किसी सीमा तक सत्य होता है उसे विवृत इतिहास कहना इसी बात का प्रमाण है कि उसके मूल में कोई अतिरिक्त ऐतिहासिक घटना रहती है। मिथ, सत्य नहीं होता। योरुप में यह सत्य की विपरीतता के रूप में प्रयुक्त होता है। मिथ और आख्यान को हम मनोरजन के लिए गढ़ी हुई विचित्र या विदेशी कथाएँ नहीं बरन् वास्तविक घटनाओं और अभिप्रायों का विवरण मानते हैं। किन्तु मिथ और आख्यान के सत्य में एक उल्लेख्य भेद होता है। जहाँ आख्यान का सत्य भौतिक होता है, वहाँ मिथ का सत्य आधिभौतिक। आदिम जातियों में प्रचलित कथो कथाएँ जिनमें अति प्राकृत पात्रों द्वारा घटनाओं अथवा अतिप्राकृत पात्रों द्वारा प्रभावित प्राकृत पात्रों और घटनाओं का वर्णन पाया जाता है, मिथ कहलाती हैं। ये विश्व की उत्पत्ति और इसकी विचित्रताओं की व्याख्या करती हैं तथा सुदूर अतीत में घटित बताया जाती हैं।

'प्रत्येक मिथ अपने अन्तिम विरलपण में किसी-न किसी प्राकृतिक व्यापार की आधारम अभिव्यक्ति है। इस अभिव्यक्ति के आधार मानवीकरण और प्रतीकात्मकता हैं किन्तु बुद्ध और मलिनोवस्की के अनुसार प्रकृति में आदिम मनुष्य की विशुद्ध कलात्मक या बानानिक अभिव्यक्ति बहुत सीमित है उसके विचारों और कथाओं में प्रतीकात्मकता के लिए कम अवकाश है और वस्तुतः मिथ न तो अक्रमण्य भावोद्गार है और न व्यय की कल्पना

1 'Now a Symbol is not a picture it is a form of representation, but it is not pictorial representation'

निर्दृश्य भ्रमिव्यक्ति, वरन यह ठोस और अत्यन्त महत्त्वपूर्ण सांस्कृतिक शक्ति है।'^१

वास्तव में मिथक आदिम मनुष्यों की भाषा है, जिसके माध्यम से वह जीवन और प्रकृति के प्रति अपनी रहस्यमय प्रतिश्रियाओं को अलौकिक कथाओं के रूप में भ्रमिव्यक्त करता था। सूरज का निकलना डूबना, बादलों का जमघट और बिजराव फसला का बीज से फलकर विस्तार पाना सब उसकी दृष्टि से आश्चर्यजनक रोमांचकारी और रहस्यपूर्ण व्यापार थे। इन व्यापारों को वह देवी-देवताओं, देव दानवों और असीमित शीयवान व्यक्तियों से सम्बद्ध कर कथात्मक फॉटेसी गढ़ लेता था। वस्तुतः अचेतन मन द्वारा प्रकृति के चमत्कारिक प्रभावों की अनुभूति का कल्पनात्मक सजन ही मिथक है। यह सजन यथाय के प्रति सहजस्फूर्त विभवात्मक प्रतिश्रिया है।

युग से पहले मिथक को कोरी कल्पना समझा जाता था। फ्रायड अपने नुस्खे के अनुसार इसे दमित कामवासना मानते थे पर युग ने इसका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हुए उसे सामूहिक अचेतन व्यापार या 'आर्केटाइप' की संज्ञा दी। इस भाषणा के अनुसार मिथक व्यक्तिगत कुण्ठा से अलग एक सामूहिक स्तर पर प्रतिष्ठित हो जाता है।

'मिथक की रहस्यमयता, आश्चर्य और फॉटेसी के तत्त्व उसे काव्य के बहुत समीप ला देते हैं। मिथकों की रहस्यमयता धार्मिक रहस्यमयता नहीं है, बल्कि अपने में पूर्ण और तर्कातीत है। यह दूसरी बात है कि वह एक तरह की आध्यात्मिकता की ओर ले जाती है। मिथकीय फॉटेसी और काव्यगत फॉटेसी में फरक है। मिथकीय फॉटेसी अचेतन मन की सृष्टि है तो काव्यगत फॉटेसी चेतन मन की। फिर भी आज के मनुष्य के भीतर बिजराचर से घंटा हुआ आदिम मानव फॉटेसी के माध्यम से ही अपने आपको व्यस्त करता है। दिनभर खानो, दपतारों और दूकानों में खपन के बाद उसे जो सपना दिखाई देता है वह बहुत कुछ फॉटेसी और आदिम मिथकों से मिलता-जुलता है। इन मिथकों, फॉटेसियों और सपनों में मनुष्य को अपना भूला हुआ छन्द और खाना हुआ संगीत मिलता है।'

'आज के अव्यवस्थित, मूल्यच्युत, दिशाहारा, अजनबी मानव का यथाय पहले से भिन्न हो गया है। इस अवस्था को फॉटेसी अधिक पूर्णता से व्यक्त करती है और मिथक विच्छिन्न भावों को क्रम देता है व्यवस्था देता है। इसी की देश में ऋत कहा जाता है और युग ने ऋत की सारगर्भित व्याख्या की है। आज ने केयास को दूर करने की दिशा में मिथकों का प्रयोग साधक सिद्ध हो सकता है, वह हम प्रयोजनातीत और सावभौम जीवन की ओर लौटाने में मदद कर सकता है।

'पारश्चात्य मिथकों की तरह हमारे देश के मिथक अनाविल नहीं हैं। यहाँ पर उर्ध्व घम कम, सस्कार और गैर एग से रगकर देवता बना दिया गया है अतः उनकी ठीक ठीक पहचान कठिन है पर इन कठिनाइयों के बावजूद साहित्य और कलासदम में मिथकों के प्रयोग के रूप पर विचार किया जा सकता है। मिथक अपने आदिम रूप में उपलब्ध नहीं हैं। पुराणों में जिन मिथकों का उल्लेख हुआ है वे मिथकों के मूलस्थान से थोड़े से स्थानांतरित हो गए हैं। साहित्य में प्रयुक्त होने पर उनका स्थानांतरण यदि अनिवाय नहीं तो आवश्यक अवश्य

है। किन्तु इस स्थानांतरण के बावजूद मूल मिथको को इस तरह विकृत नहीं करना चाहिए कि वे पहचान ही म न आएँ। अपनी साहित्यिक सिद्धि के लिए साहित्यकार को अपेक्षित जोड़तोड़ की छूट तो देनी होगी।”

‘किसी भी देश के जीवन के गहनतम रहस्य तक पहुँचने के लिए उसका पुराण-साहित्य ही सबसे अच्छी कुजी है क्योंकि उसमें समष्टिगत आदर्शों और जातिगत आकांक्षाओं के वे स्वप्न मिल सकते हैं जिनका कि विभिन्न व्यक्ति अपनी रचि, दीक्षा, योग्यताओं और सत्कारों के आधार पर परिष्कार करते हैं। पुराण ही वह सांस्कृतिक इकाई है जिसमें से जीवन की बहुरूपता प्रस्फुटित हुई है।’^१

नयी कविता में जिन मिथको का मुख्य रूप से प्रयोग हुआ है वे हैं यम और नचिकेता (आत्मजयी), ब्रह्म राक्षस (चाँद का मुँह टेढ़ा है), कृष्ण और अश्वत्थामा (अधायुग) कण (सूयपुत्र के तीन मम कथन) तथा अभिमन्यु और चक्रव्यूह (चक्रव्यूह)।

कुँवर नारायण ने आत्मजयी में नचिकेता के मृत्युबोध को एक नए सदम में प्रस्तुत किया है जिससे उपनिषद्कालीन आत्मचिंतन और आज की आत्महत्या और मृत्यु के सत्रास में तालमेल बठाया जा सके। आत्मजयी का नचिकेता उस पौराणिक नचिकेता का नाम मात्र है, वह पूण रूप से आज के बिखरे और बदहवास जीवन का प्रतीक है क्योंकि आज मृत्यु का जो सत्रास है वह उपनिषद्कालीन भारत का नहीं हो सकता। यम सत असत कर्मों के आधार पर दण्ड का विधान करने के कारण सत्कर्म के नियामक हैं। पुनर्जन्म का सिद्धांत ही मृत्यु का निषेध कर देता है। लेकिन “आज का मृत्यु सत्रास यात्रिक परिस्थितियों के कारण क्षणवादी जीवनदर्शन अवसरवादिता को जन्म देता है और अवसरवादिता मृत्यु को। इसमें मनुष्य मरता है क्योंकि मूल्य मरता है। मृत्यु का गहनबोध ही हमें अमरता की ओर ले जाता है अर्थात् वह हमें मूल्य सर्जना—ऐसी मूल्य सर्जना की ओर ले जाता है जो मृत्यु को अतिक्रमित कर जाए। आत्मजयी में इसी मूल्यबोध और अनासक्त जीवनावस्था को संकेतित किया गया है, किन्तु मिथको में जो गत्यात्मकता होनी चाहिए वह इसमें नहीं है। इसमें मिथक का एक ही चेहरा प्रत्यात्मक दिखाई देता है। स्वप्न के दौरान यम से सम्बद्ध मिथक का इन रूप में प्रयोग नहीं किया गया है जो नए-पुराने बोधा की समानान्तर प्रतीति करा सके। नारकीय यत्रणा के मिथकीय सदर्म में आज का जीवन-बोध अपनी सदिलपटता से वहाँ नहीं उभर पाता वह आधुनिकता-बोध को ऊपर ऊपर छू मर जाता है।^२

आधुनिक युग के अनिश्चय, अनास्था कुण्ठा और अतिव्यक्तिव्यक्तिता के वातावरण ने जीवनमूल्यों को विघटित करने में योग दिया। युद्धजीवन के प्रति अनिश्चय की भावना ने क्षणवादी दान को जन्म दिया भोगवादी ऊष्मा को बनावा लिया। स्वतंत्रता के बाद तृतीय महायुद्ध की आग का विवसक अणु अस्त्रों के निर्माण परीक्षण की होड़, विश्व स्तर पर पारस्परिक तनातनीपूर्ण वातावरण में आस्था और मूल्यों के विघटन और बिल्लराव की समस्या सामने आई जिस अधायुग के माध्यम से भारती ने प्रस्तुत किया।

१ अक्षय त्रिपाठी, पृष्ठ ४५

२ डॉ० बच्चनसिंह धर्मयुग ७ जनवरी, १९६८, पृष्ठ ५२

वर्तमान युद्ध सस्कृति की विकृतियों, असमयियों पर ध्यान केन्द्रित करनेवाली इस रचना में पौराणिक काल की कथा को बड़े उपयुक्त ढंग से चुना गया है। अथायुग की कथा है 'कथा ज्योति की है अथो के माध्यम से'। बिखराव टूटन और अधेपन के बीच भी मानवीय मूल्यों की प्रतिष्ठा द्वारा जीवन प्रक्रिया के प्रति उदबोधनात्मक दृष्टि रखने के कारण ही अथायुग ज्योति की कथा है। पौराणिक आख्यान को लेकर कवि ने अपने युग के व्यापक विश्लेषण को अन्तर्गमन प्राप्त गहरी दृष्टि से उभारा है।

भारतीय सस्कृति की तमाम विकृतियों के चित्रण के बावजूद महाभारत को भारतीय सस्कृति का विश्वकोष कहा जा सकता है। महाभारत के पात्रों के साथ जो कथाएँ चलती हैं वे उन्हें मियक बना देती हैं। अथायुग के धृतराष्ट्र, अश्वत्थामा, सजय, युयुत्सु आदि अपने नाम और काम दोनों से मियक हैं। स्मरण रखना चाहिए कि ये न आदिम मियक हैं और न उपनिषद्वादी हैं। इन्हें ह्यासो मुखी भारतीय सस्कृति की फलश्रुति कहा जा सकता है। इसलिए उहे आज की ह्यासो मुखी मूल्यहीन सस्कृति से साथक ढंग से सर्दमित किया जा सकता है।

मुक्तिबोध का ब्रह्मराक्षस लोकमियक है। वह टेरर का प्रतीक है, जो युगीन टूजेडी का बोध देता है और मूल्यों के अन्त सघप को उभारता है। व्यक्तिगत दृष्टिकोण देकर इसे व्यष्टि और समष्टि दोनों की टूजेडी का प्रतीक माना गया है। लेकिन केवल प्रतीक मियक नहीं है। यदि ब्रह्मराक्षस के मियकत्व की ओर ध्यान दिया गया होता तो बहिरन्तर का 'टेरर' और भी प्रभावशाली ढंग से चित्रित हो सकता था।

नयी कविता में कुछ 'नया कहने' कुछ 'नया देने' की भावना इस कदर वेगवती होती जा रही थी कि तमाम धनछुए प्रतीको, अन्गड शब्दों और अप्रेक्षों से गहण किये हुए सदमों की भीड़-सी लग गई थी। नयी कविता में तेजी और गति का आभास इन प्रतीको द्वारा ही मिलता है। हिन्दी की नयी कविता ने सदमों से प्रतीक तो बड़ी सख्या में विकसित किये लेकिन उन प्रतीको को गहरे अर्थ से संपृक्त कर सकने में असफल रही। उसका कारण सतत आंतरिक निष्ठा का अभाव अनुमानित किया जा सकता है। पर साथ ही प्रतीको का आवश्यकता से अधिक प्रयोग भी कारण हो सकता है। इन बहुसंख्यक प्रतीको ने नयी कविता का जितना अहित किया है उतना शायद किसी अन्य स्थिति ने नहीं। वास्तविक अर्थ संपृक्त के अभाव में इनमें से अधिकांश प्रतीक मात्र कथानक रुद्धियाँ बनकर रह गए हैं, और ऐसा लगता है कि हिन्दी कविता में डेर-के-डेर बौने, चक्रव्यूह, नारगी के छिलके, फोजी बूट, हिमासय और न जाने क्या-क्या डूब उतरा रहा है।^१

प्रतीक जीवन के सभी क्षेत्र—इतिहास, धर्म, पुराण, समाज, राजनीति और प्रकृति से ग्रहण किये जाते हैं। धर्म, इतिहास और पुराण सस्कृति से सम्बन्धित हैं और नवीन दृष्टियों के अनुसार इनके ग्रहण में नवीनता आ जाती है।

योगिनन्द और धार्मिक प्रतीक—

बापना प्राणो से मुक्त प्राण
है ब्रह्मपञ्च वा सविधान ।^१

यह त्रिमूर्ति चलती घाती मन के फूल। पर
अपने दयामय गौर चरण से पावन करती
ययों, छदियों, युगों-युगों के इतिहासा को ।^२

बोई कहता है, योगिराज सिध को भी मुग्ध करने वाली
तपस्विनी बेग में देवी पावती ही सबमुन्दरी थी,
बोई कहता है साजसिगार सहित माँ जानकी ही
सबमुन्दरी थीं, जिनके रूप पर नारियाँ भी ईर्ष्या छोड़ मोह गई ।^३

ऐतिहासिक प्रतीक—

साल कोहेनूर गिरते मूर्तिबा म
उसदते हैं एक क्षण में तस्त ताऊसी हज़ारों ।^४

यूनानी मुनि प्लेटो की मुद्रा में बड़े समय सनातन
राइन के जलकण्ठो मे गेटे ने गाया
और हिटलरी फौजी बूटों ने कुचला ड्यूब सहर को
सगीनो से कभी नहीं गेहूँ उगता है

किन्तु भाज तो शस्य श्यामला इस धरती पर
फसल जल रही, मनुष्य मर रहा,
कलकत्ते के फुटबायो पर
मनुज खून से लथपथ डूबा अपनी सारी
संस्कृतियों से उब-ऊब
भासमान का गटुर बाँधे, चला धा रहा
पूर्व क्षितिज म ।^५

१ प्रभाकर माचवे तार सप्तक, काशी के पाठ पर

२ गिरिजाकुमार माथुर तार सप्तक, पृष्ठ ४५

३ मदन वारस्यायन तीसरा सप्तक, पृष्ठ १५४

४ गिरिजाकुमार माथुर नारा और निर्माण—कबीर

५ नरेश मेहता दूसरा सप्तक—समय देवता

सामाजिक, वैज्ञानिक और राजनीतिक प्रतीक

(कातिक की एक हंसमुख सुबह ।
 नदी तट से लौटती गंगा नहाकर
 सुवासित भीगी हवाएँ
 सदा पावन
 माँ सरीखी
 अभी जैसे मदिरा म चढाकर खुश रग फूल
 ठण्ड से सीत्कारती घर म घूसी हों,
 और सोते देख मुझको जगाती हों—
 सिरहाने रख एक अजलि फूल हरसिंगार के,
 नम ठण्डी जंगलियों से गाल छूकर प्यार से,
 बाल बिखरे हुए तनिक सँवार के ।

वक्तव्यों, दुघटनाओं, उद्बोधनों, भादेशों
 और लम्बी व्याख्याओं से भरे हुए
 अखबार के इस गटठर को कवाडी के हाथ बेच देने के बाद
 मैं फिर अकेला, निरस्त्र
 सामना करता हूँ भविष्य का ।^१

सावधान गलतक्रहमी म न रह जाना
 हम सिफ घरातल पर नहीं हैं
 हम सिफ तुम्हारी 'पार्लामेंट' की फा पर नहीं हैं

ये वोट' और विधान नहीं हैं हमारे विधाता
 हम दो टुक परमाणु के पार की
 भागामी दुनिया के अनपहचाने शास्ता ।^२

एटम और उदजन बम हैं नभगामी महलों के कर मे
 चाह रहे जो सृष्टि धरा को केवल हिरोशिमा कर देना
 चढ़ चले जीतने सिधु भयकर स्टीमर
 बारूद और गोला के काले पहाड ।^३

१ कुँवर नारायण परिवारा हम तुन, पृष्ठ ५८

२ विनयदेवनारायण शाही मछलीपर, पृष्ठ ८७

३ भारे द्रकुमार नन धमयुग, २ नवम्बर ५८

४ गिरिजाकुमार माधुर भूप के धान पदिण

प्राकृतिक प्रतीक

प्रकृति से गृहीत प्रतीको का दो रूपा म प्रयोग हुआ है। एक तो जहाँ शुद्ध प्रकृति चित्रण में मानवीकरण किया गया है और दूसरा प्रेम कविताओं में। वैसे भी सौन्दर्य चित्रण रूप योजना और नयी कल्पनाओं के आयोजन में प्रकृतवग के प्रतीको का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है—

बादल के पाल तान,
दिन के व्यापार बाद,
जाता था दूर दश
लाखों का माल लाद।
साँझ के बगारा से
टकरा कर टूट गया
सोने का वह जहाज
पानी में डूब गया।^१

शमशर की 'सलोना जिस्म प्रकृति के प्रतीको से भरी हुई एक ऐसी ही कविता है—

✓ शाम का बहता हुआ दरिया वहाँ ठहरा।
साँवली पलकें नशीली नीद में जैसे झुकें
चाँदनी से भरी भारी बदलियाँ हैं,
स्वाभ में गीत पेंगें लेते हैं
प्रेम की गुड़ियाँ झुलाती हैं उहे
उस तरह का गीत, बसी नीद वैसे शाम सा है
वह सलोना जिस्म।^२

सूर्यास्त का एक चित्र है—

मार बिजली की कटारी
भर गए बादल
टपकते खून से धरती नहाई
रग गया लाहित क्षितिज का आसमान।^३

गुजराती नयी कविता और प्रतीक

पुराने प्रतीक और प्रतिमान बदलती हुई दुनिया और विकसित होती हुई काव्य भावना के अनुकूल नहीं पड़ते आज दुनिया बहुत जटिल हो गई है और कवि चित्त भी अधिक सकुल हो गया है। जीवन मूल्य और जीवन की रीति बदल गई है, अतः नए प्रति

१ कुँवर नागायण परिवेश हम तुम, पृष्ठ ४५

२ रामशेर बहादुर सिंह कुँवर और कविताएँ, पृष्ठ ४५

३ भारतभूषण अग्रवाल ओ अपरतुत मन, पृष्ठ ८४

रूप और अभिव्यक्ति की नयी रीति भी कविता के लिए आवश्यक है। फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि पुराने प्रतीको से नवीन भाषा की अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। समथ कवि प्राचीन प्रतीको में नवीन अर्थ की प्रतिष्ठा कर देता है।

आधुनिक जीवन की अयवस्था, अरक्षितता और भागदौड को व्यक्त करने के लिए प्रधान रूप में तो कवि को नए प्रतिरूप ही नियोजित करने पड़ते हैं। एक अर्थ में आज का युग अनिद्रा, अयवस्था और चञ्चलता का युग है। आधुनिक संस्कृति की तमाम छटपटाहट को राजेन्द्रशाह ने 'भूलेश्वर की रात' में भली भाँति अभिव्यक्त किया है। भूलेश्वर मानो मनुष्य की भीड से खलबलाती, शोर मची दुनिया का प्रतीक है—जहाँ बिना जाने घाघी रात बीत जाती है। कवि 'छोड़ी मही बे रडता बिडाल से लेकर अपनी नींद को 'अभी बाजारे करी जाये प्रेम, जेधी न माडन' कहकर आधुनिक सम्यता की ओर इंगित कर सकता है। सारी रात जागकर बिताने के बाद बड़ी सुबह घण्टी बजाकर अखवार वाला टाइम्स दे जाता है—इसका उपयोग कवि ने इस प्रकार किया है—

टाइम्स
तारीख नयी
नया युग^१

काव्य में योजित प्रतीक में जब कवि की संवेदना का एक अर्थ ही अभिव्यक्ति पाता है तो काव्य के अनुकूल हाता है। कवि कितनी बार प्रतीका के रूप में प्रयुक्त वस्तु को ही घण्य विषय बनाकर, समग्र सघटना से ही ध्वनि रूप में काव्याथ को स्पष्ट करता है।

कविमन की संवेदना, अनुभूति और जो भावप्रतीक के रूप में अभिव्यक्ति पा लेते हैं उसमें स्वाभाविकता आ जाती है। किन्तु कवि जब अपने भाव या विचार को व्यक्त करने के लिए प्रतीको का उपयोग करता है तो उसमें कृत्रिमता आ जाती है और काव्यत्व बिगड़ जाता है, कारण यह है कि इस प्रकार के प्रयोग में कवि का अनुभव और उसके माध्यम प्रतीक में अभिनता नहीं हो पाती।^२

पौराणिक प्रतीक

नी आल माँ आवादा—

(छटाँ वादडाँ कालाँ अने घाणाँ छवायुं
कोर पर दहता मूरज नुँ तेज) —तोड्यु,

१ राजेन्द्र शाह अति, पृष्ठ ११६^१

२ "Thinking in images, becomes the test of poetic utterance, only what has been conceived in this sensuous anti-discursive fashion is authentically poetry Though one suspects that what often happens is that the poet thinks like anybody else and then finds images in which to clothe his reflection"

हाथ बाडया घोशी के शिर—
(बाण दाय्या पर सुतेला भीष्मनु)—स्थिर^१

राम ना चरणस्पर्श
मूक शिला ए घरेल रूप
सती अहित्या नु
त्यार थी राम ना पापदम
बार बार घाय प्रधालित
मुक्ति ना प्रयासे ।^२

माहें मानो नो
आपणें रावण रावण रमीने
कहेसो तो भला,
दश ने बदले बीस पाधा
आपणे सरजी दर्ईशु—
पण एक बार ती
रावण रावण
रमीने ज जपीए^३

सामाजिक राजनीतिक प्रतीक

दरवाजो खूले छे भीत नी मारपार छे सूरज तेमा
सामडु छ साकडानी खुरशी नी पाखा ना फफडाट
लोखडी छत पर

हवा माँ ऊडी रह्या छे अदश्य पक्षीप्रो
स्तब्ध थई गया छे लोका, पुल स्टेशनो ।^४

‘मिल नी चिमनी माछलीये माछलीये ऊषडे बीडाय
हाथी नाँ दाँतो चाधी न शहेर अनी भीणी भीणी
झालो जेवू घाय^५

‘शणगावेल कूणा वी
बिटामीन विपतणा

- १ हसमुख पाठक कविनाएँ, ५७, ५८, ५९, पृष्ठ ८६
२ सुजाता प्रियवदा कविलोक ६३, पृष्ठ १४
३ ज्योतिष जानी फीण नी दीवालो, पृष्ठ २४
४ प्रबोध पारीख कविलोक ५३, पृष्ठ ६
५ मनहर मोदी छितिज ७ १, पृष्ठ ३

साबो, मने तेनी घणी राप छे,
 बही प्रीनरूम मां फुबत मृत्यु ने मगू छु'^१

टन् टन् टकोरा सात,
 ऊगता मूय साधे दोबहेड ।

टी टेबल

मालकी, पत्नी पिता जी सग मां
 सिलोन नी छाया नीचे
 इपर उपर नी साटी मीठी बात^२

ब्रिटानिया । एटमबम फोटयो ?
 पूयो परे थोष्ठ जन तुं धार सौ
 बर्यो बकी ने तुज भय्य बारसो
 सस्वार नो, सयम बेम छोटयो ?
 तारी स्वय सिद्ध हती महत्ता,
 ते भय जेवो मय बेम नयो ?
 भा राष्ट्र नो प्रेम नयी, ग्रह नयो ?
 स्वमान नु नाम, चहे तु सत्ता ।^३

प्राकृतिक बग से गृहीत प्रतीक

गुजराती नयी कविता मे प्रकृति से लिए गए प्रतीक भय क्षेत्रो से गृहीत प्रतीको की
 अपेक्षा काफी अधिक है—

महाकाश—

छे प्राथना नुं मदिर

वृक्ष

सता, तृण

स्तम नी जेम

स्वीय धात्मनिवेदन मां

छे अचल ।^४

हिल्लोल तो

ब त बकी पून खयू घूलि मां

१ अब्दुल करीम शेख रे ५, पृष्ठ १६

२ दिनेश कोठारी रिल्य, पृष्ठ १५

३ निरंजन मगत इ इ काव्यो, पृष्ठ २३

४ सुजाता प्रियवदा कविलोक ५४, पृष्ठ २

हवा हवे हिजराय ।^१

बाग माँ
 ग्हेली सवारे
 भ्राँख मीची चालता
 वायु नी ठोकर वागता
 भर नीदर माँ
 कोई
 वसती स्वप्न माँ
 नाभुक कली नी
 भ्राँख ऊघडी
 क्षि
 अचानक
 पानखर
 भ्रावी चडी ।^२

मूल थी ऊखडी गये सु वृक्ष भा
 जोता मने धातु
 भा तो वेलानाघटाघन भापणो सबध
 मूल थी ऊखडी गयेलु वक्ष ।^३

बिम्बों का सत्तार और यथाय की चेतना

प्राधुनिक साहित्य में बिम्ब की 'इमेज' के पर्याय रूप में लिया गया है। भारतीय वाङ्मय में इसे बिम्ब प्रतिबिम्ब रूप में ग्रहण किया गया है। इमेज का कोषगत अर्थ है मूर्तरूप प्रदान करना, चित्रवद्ध करना प्रतिबिम्बित करना।^४ पाश्चात्य वाङ्मय में इमेज का प्रयोग अधिकशत तीन सदमों में उपलब्ध है—मनोवैज्ञानिक, सौंदर्यशास्त्रीय और कलात्मक सदम। सौंदर्य तत्त्व के कलामात्र का अनिवाय और मूलमूल तत्त्व होने के कारण सौंदर्यशास्त्रीय और कलात्मक सदमों में तो बिम्ब विषयक धारणा बहुत कुछ मिल जाती है लेकिन मनोवैज्ञानिक सदम में बिम्ब के जिन तत्त्वों का उदघाटन किया जाता है, वे उससे भिन्न हैं। कारण स्पष्ट है—सदम तथा परिवेग के साथ ही साथ मूल तत्त्वों में बलाघन का केन्द्रबिन्दु भी सहज हो स्थानान्तरित हो जाता है, लेकिन, पर्याप्त अभिन्न होते हुए भी उनमें इमेज के आधारभूत

१ दिनेश कोठारी शिल्प, पृष्ठ २०

२ आदिल मन्सूरी पदरब, पृष्ठ ७८

३ सुरेश दलाल पकान, पृष्ठ २३

४ A Shorter Oxford Dictionary Vol I, P, 958 110—figure, portray to reflect, mirror

बिम्ब है। आलोचकों ने बिम्ब को कविता का अनिवाय अंग मानते हुए प्रत्येक कविता को एक बिम्ब कह दिया है। विशिष्ट अर्थ में बिम्बविधान भाषा के शाब्दिक प्रयोग से भिन्न उसका आलंकारिक प्रयोग है।

वास्तव में बिम्ब उपमा, रूपक आदि सादृश्यमूलक अलंकारों, प्रतीक, चित्र एवं विचार चित्र से भिन्न भाषा का आलंकारिक प्रयोग होने के कारण कवि के अभिव्यक्ति-शिल्प का एक विशिष्ट उपकरण है।

अप्रस्तुत रूप में संयोजित होने पर भी यह अप्रस्तुत योजना का पर्याय नहीं होकर उसका ही एक विशिष्ट रूप है।

बिम्ब अभिव्यक्ति-शिल्प का एक अत्यंत यापक उपादान है जिसकी सजना करते समय कवि अनेक प्रकार की शिल्पविधियों को प्रयोग में लाता है। अतः भाषा के इस आलंकारिक प्रयोग विशेष तथा अर्थ सामान्य वाणी के अलंकारों में अगाधि भाव का सम्बन्ध है।

विना चित्रों, प्रतीकों, रूपकों और बिम्बों की सहायता के मानव अभिव्यक्ति का अस्तित्व प्रायः असंभव है यहाँ तक कि जब हम शुद्ध विचार के क्षेत्र में पहुँचकर गभीर तत्त्वदर्शन की चर्चा करते हैं तब भी हमारे उपचेतन में कहीं न-कहीं उन विचारों के वणचित्र उभरते-मिटते रहते हैं। बिम्ब निर्माण की यह प्रक्रिया पूरे मानव जीवन में फली हुई है।

प्राचीन काव्य में जो स्थान चरित्र का था—आज की कविता में वही स्थान बिम्ब अथवा इमेज का है। इसके कई कारण हो सकते हैं—सबसे प्रत्यक्ष कारण यह है कि बिखरी हुई अनुभूतियों और जटिल संवेदना को रूपायित करने के लिए चरित्र निर्माण का माध्यम क्या कहानी के लिए उपयुक्त हो सकता है पर काव्य के अपेक्षाकृत सीमित कलात्मक सगठन के भीतर वह सरलता से नहीं आता। नयी कविता पर जो अस्पष्टता और दुर्लभता का आरोप लगाया जाता है उसका सबसे बड़ा कारण है उसमें संवेदना नये अपरिचित सधन बिम्बों की अधिकता जिसके लिए अधिक संस्कृत और सहृदय वगैरे की आवश्यकता होती है।^१

बिम्ब शिल्प का अनिवाय अंग माना जाता है किन्तु नयी कविता में सदा में वह केवल अलंकरण का माध्यम नहीं है। नयी कविता अनुभूति के छोटे-छोटे खण्डों की कविता है अतः उन छोटे-छोटे खण्डों की सक्षिप्तता और क्षणिकता को उभारना बहुत कुछ बिम्बों की समर्थता पर निर्भर करने लगता है। नयी कविता में बहुत से ऐसे बिम्बों का प्रयोग हुआ है जिन्हें नयी कविता का मौलिक प्रयास कहा जाएगा बिम्बों की अधिकता भी नयी कविता में है—किन्तु वह आरोपित और अनावश्यक नहीं है उनकी साधकता और अनिवायता निर्विवाद है। वास्तव में नयी कविता में बिम्बों की जा वृद्धता है वह मान एक शली नहीं नयी कविता की रचनाप्रक्रिया का एक अनिवाय तत्त्व है।

बिम्बों की आधारभूत विगणनाओं के कारण उन्हें कई वर्गों में विभक्त किया जा सकता

१ Yet the image is the constant in all poetry and every poem is it self an image

। सामान्यतया शब्दों में चित्र उपस्थित करने वाले बिम्ब को हम दृश्य बिम्ब कहते हैं किन्तु बिम्ब जो हमारी कल्पना में एक चित्र भर उपस्थित करते हैं, सवेदना को नहीं छू सकते, प्रत्यत साधारण कोटि के बिम्ब माने जाते हैं। बिम्ब की उत्कृष्टता किसी दृश्य की सयो (। भर कर देने से नहीं होती है अपितु हमारे अर्थ रागबोधों का छूने में निहित है। इन बिम्बों के अन्तर्गत वे ममस्त बिम्ब आते हैं जो हमारी स्वात्, घ्राण स्पश और नाद चेतना को प्रत करते हैं अथवा जिनके कारण दृष्टि के अतिरिक्त हमारी अर्थ इन्द्रिया भी पयुक्त हो जाती हैं।

वस्तु चित्रण, भाव व्यजना और अलङ्कृति के आधार पर भी बिम्बों के तीन वर्ग होते हैं—

वस्तु प्रधान बिम्ब, भाव प्रधान बिम्ब और अलङ्कार प्रधान बिम्ब।

वस्तुप्रधान बिम्ब यथाथ की दृढ रेखाओं द्वारा कलात्मक मूर्तिकरण करते हैं। यह कृतिरूप स्थिर और गत्यात्मक दोनों प्रकार का होता है। जहा छायाचित्रा सी स्थिरता होती है और कवि निरपक्ष भाव से वर्णन करता है वहाँ स्थिर बिम्ब और जहा एक गति का भास-सा रहता है वहाँ व्यापार-व्ययक बिम्ब होता है।

भाव बिम्ब की विशेषता अनुभूति का उल्लास है जिसमें बिम्बों की अभिव्यक्ति स्पष्ट होती है और स्पष्ट चित्र दृश्यमान नहीं होते पर अनुभूति की तीव्रता के कारण सवेद्य अधिक होते हैं भले ही वे हमारी इन्द्रिय चेतना को ठीक-ठीक रूप में बोधगम्य न हो।

अलङ्कार प्रधान बिम्ब सज्जात्मक अधिक होते हैं। ये कुछ अर्थों में सवेद्य और अलङ्कारपूर्ण होते हैं पर अनुभूति इनमें नहीं होती।

मूल रूप से बिम्ब की प्रकृति उसकी स्पष्टचित्रता मानी जाती है। यह स्पष्टचित्रता अभिव्यक्ति की गठन और बिम्ब का स्पष्ट मूर्तिमत्ता की ओर सकेत करती है किन्तु कुछ बिम्बों में प्रत्यधिक विस्तारपूर्ण चित्रण भी मिलता है जिनमें भावा के प्रसार के ही साथ सुन्दर मयकर और वीभत्स सभी रूपों की अभिव्यक्ति मिलती है अत इसके आधार पर बिम्बों को साद्र (कम्प्रेस्ड) और विवत (एलेबोरेटेड) कहा जा सकता है।

लोक संपृक्ति नयी कविता की एक महत्वपूर्ण विशेषता है। इसी कारण अभिव्यक्ति के क्षेत्र में जहाँ उसकी उचितता व्यक्तिगत अनुभवों के बिम्बों को उभारती है वही लोक अनुभवों के बिम्बों का भी अभाव नहीं है।

शुद्ध बिम्ब

सिखा चला आता है दिन का सोने का रथ
ऊँची नीची भूमि पार कर।*

प्रस्तुत पकितया में विस्तृत आकाश से धीरे धीरे उतरते हुए सूरज का चित्र एकदम उभरकर सामने आ जाता है और—

दूर दूर से
हल्के हल्के घाना के रूमाल हिलाए
बौसा में सीटियाँ बजाए
गलियारों में हाँक लगाए
मन पर, बाँहा पर, कंधा पर
हरसिंगार की डाल झुकाए ।^१

सोनमछली-सा अंधेरी रात को पीता हुआ
जल रहा है किसी खण्डहर के भरोखे पर चिराग
एक मद्धिम-सी उदासी, कुछ न होने की धवन
और दिल की पत में सहमा हुआ सुकुमार दाग ।^२

बेदार की पक्तियाँ 'बौसा की सीटियाँ बजाए' और 'गलियारों में हाँक लगाए' उस नाद बिम्ब की संयोजना करती हैं जो सड़क के किनारे सिर हिलाते खेतों के चित्र को और अधिक सजीव कर देती हैं। साही की पक्तियाँ 'अंधेरी रात को पीता हुआ' दिये की उस न हँसी-सी ली को चित्रबद्ध कर देती हैं जो खण्डहर के उदासी भरे अंधेरे को अपनी पूरी शक्ति में पीछे ढकेलने में लगी हो।

पवन आ ममराशो भावे ने जाय ।
रह यू सल्लु घुम्मस भव भाँखे अटकाय ।
माछली नी जेम मरे पछे नी छाँय ।
कीवी ना दर मही ए तो समाय
एनो मडतो ए रीते बरासार ।^३

यूसुफ मेहबान की इन पक्तियों में 'मछली की तरह सरकती हुई पक्षी की परछाई' से मछली और पक्षी दोनों की ही स्फूर्ति चित्रित हो जाती है।

नमेली साँज नो तडको,
झहीं चडतो पणे पडतो
क्षितिज ना उँबरा माँ सूर घातो ठेस
झडवडतो^४

और

क्यों मूरज ऊगवु ने डूबवुं
जिन्दगी गुजरी गई छे बेखबर
एवी सिफ्रन थी
दाब भने डौकी दीरुं

१ केदारनाथ सिंह, तासरा सप्तक, पृष्ठ २१३

२ विजयेश्वर नारायण साही, तासरा सप्तक, पृष्ठ ३०३

३ यूसुफ मेहबान, चिटिब ५, ५ पृष्ठ १६०

४ हमसारा साठक, नमेशी साँज, पृष्ठ ५

क खबर पड़ती नयी
 के काय झाँछे के कवर ?
 आयुष्य नो तो अत अहिंया क्यार नो
 आबी चूवयो
 क्यांक थी वपो उछीना लई अमे
 जीवी रह्यो ।^१

हसमुख पाठक की कविता उतरती हुई साँभ की थकान से भरी हुई है और सुरेश दलाल की कविता तेजी से बीतती हुई खिदगी की व्यथा लिए है जो सुबह शाम की तरह अनधीही धली जाती है ।

वस्तु बिम्ब

व्यार्थ की दृष्ट देखाओ के साथ ही उनका वस्तु पक्ष अधिक स्पष्ट और व्यापक होता है—

प्रात नभ था बहुत नीला दख जसे
 मोर का नभ
 राख से लीपा हुमा चौका—
 (अनी नीला पठा है)
 बहुत काली सिल खरा से लाल केसर से
 कि जैसे धूल गई हो
 स्लेट पर या लाल खडिया चाक
 मल दी हो किसी ने
 नील जल मे या किसी की गौर मिलमिल देह
 जैसे हिल रही हो ।
 और जादू टूटता है इस उपा का अन्न
 सूर्योदय हो रहा है ।^२

और

हजार-हजार तोते
 हरे की तरह छूटते हैं
 पीछे ऊंची मेहराबो से
 आवाग मे
 छाते हैं गोते ।
 सलाखो के पीछे से
 सँदुर पुता हुमा

१ सुरेश दलाल इकात, पृ० ८७

२ रामेश्वर बदायुन सिंह कुछ और कविताएँ, पृ० २५

माँकता है कोई बेहरा
रंगे हाथ गिलगिलाता ।^१

सूर्योत्थ्य और सप्या के ये दोनों चित्र गति का आभास देते हैं । पहला फरती हुई घुप
का और दूसरा सप्या की बहवासी का

एकान्ते ते वायु तरंग उष्ण
धीमे धीमे दूरे-दूरे सरे दो
को रोगी ना अस्तिम क्यास जेको
मुँगायतो ।^२

चाँदनी ना
मुसायम गालीचा उपर
सोणसां येरती
पगली ए
स्हेरसी सी हसेती बही
जाय ।^३

बादल घोड़े घड़ी कोई बोल्यु
भावे छे शम्
भक्त को साँड वेग सी
जिप्सी दो बेफिकर
सूय नां किरण सभी बहूनों लईने
अपकार दो, क्रूर
भागजो
भावे छे कोई शम् ।^४

पहला उदाहरण घीमी होती हुई हवा का चित्र उपस्थित करता है, दूसरे में चाँदनी
के गालीचे पर फलती हुई रात और तीसरे में बाल्ल के घोड़े पर घड़े जिप्सी की तरह निश्चित
किसी शब्द की आकस्मिकता और तीव्रता स्पष्ट है ।

स्थिर बिम्ब स्थिर जीवन की तस्वीर की तरह होते हैं जिनमें गति नहीं होती केवल
क्रिया को बाँधकर रख दिया जाता है—

दूर उधर उस मेंड कितारे
बुछ ऊँचे पर
चौड़े महानीम के नीचे

१ विजयदेवनारायण साहू मङ्गलीधर, पृ० १८
२ सितेशु यराचन्द्र कविता ५७-५८ ५९, पृ० १२४
३ यदाति कविलोक ४६ पृ० १२
४ निलीप भवेरी चितिल ६२ पृ० ११

लगी हुई गैस की बत्ती
लोहे के काले खम्भे पर
जिसका लम्बा होकर पडता गरम उजेला
अघकार में पुच्छल तारे जैसा लगता ।^१

श्रीर

क्वालिटी माँ
बर्लिन मेलोडी—
पक्ष फफडावे छे
काला ब्लाउज पर
घोडो पालव फरफावती
एक माछली
साँज नी तडकी माँ तमतमता
काकरिया तलाव माँ
मारा माँ
विद्यब्धता थी
होडी चलावे छे

डूबी गयेला
निष्प्राण वजन ने
काँडे खेंची लाव्या त्यारे
सेँडविच माँ थी सरकी गयेला
चीकन ना टुकटा ने
मो माँ मूकी
हु चावतो हतो ।^२

उपयुक्त दोना उदाहरणों में कवि एकदम तटस्थ भाव से समस्त वातावरण को रूपायित कर देता है। जो जहाँ जाता है उसको उसी रूप में कुछ उपमाओं के सहारे कवि ने साकार कर दिया है।

भावबिम्ब

भावबिम्ब चित्र व दृश्य को उनना स्पष्ट नहीं करते जितना कि भावपक्ष को। अपनी गठन और गुणा व आधार पर भावबिम्ब एक प्रकार से धुंधला, अनुभूति या संवेदना प्रदान होता है—

१ गिरिजाकुमार माथुर धूप के धान में लघु वर्णित ग्राम में

२ सामराकर ठाकर चित्रित, पृ० ३८५

पुर्ण की चान्द से यकी विजडित सी धरती है
जिस पर भटमसी छायाएँ घूम रही हैं
घपना घपना दद लिए मौन की परछाई सी ।^१

यहाँ सृष्टि का कोई साकार रूप सामने नहीं आता अपितु पृथ्वी पर छाई हुई तमाम
पीडा का आभास होता है—

वह बंद कर लाया ईमान
मुलतानी निगाहों में निगाहें डालना
धेतोक नीली विजलियों को फँकना ।^२

धीर

नपुसक थड्या
सडक के नीचे की गटर में छिप गई
कहीं आग लग गई कहीं गोली चल गई ।^३

ये दो उदाहरण ईमानदार ब्यक्ति की निडरता धीर चुक गई थड्या पर फली धरा
जकता को स्पष्ट करते हैं ।

‘छायावादी युग के भावबिम्बो धीर प्रयोगवादी युग के भावबिम्बो में जो अंतर है
वह केवल सवेद्य तत्व का है । छायावाद में प्रयुक्त भावबिम्ब आवश्यक रूप से हल्के विपाद
की सृष्टि करते हैं जबकि प्रयोगवादी भावबिम्बो में स्फूर्ति धीर ताजगी मिलती है ।’^४

विपादमय होने पर भी विषयवस्तु का चित्रण कहीं-कहीं इस प्रकार किया गया है
कि वह भाव काफी सयत हो गया है—

तुम कितनी सुन्दर लगती हो
जब तुम हो जाती हो उदास
ज्यो किसी गुलाबी दुनिया में सूने खण्डहर के आसपास
मदभरी चाँदनी जगती हो ।^५

चाँद जिसे स्नेह का प्रतीक समझ
रच रच उगाया था मैंने निज विश्व में
बाँहों से बंधे युगल हृदय को घेरकर,
उसकी ही छाती पर
पटक पटक आखिर बिस्तुइया ने
मार ही तो डाला

१ जगदीश गुप्त नाव के पत्र, पृ० १५

२ मुक्तिबोध चाँद का मुँह टेढ़ा है, पृ० १

३ मुक्तिबोध चाँद का मुँह टेढ़ा है, पृ० ३११

४ कैलाश वाजपेयी आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प, पृ० २८५

५ धमवीर भारती ठण्डा लोहा उदास तुम

वर्षा के उस फूल तुल्य पतिगै को ।^१

दिवस ना दरवाजा पर लटके छे
स्वप्न मा शव
शव ने हु ऊँघनी ऊँडी कबरो माँ
दाणी थई शक्ती न थी
कबर सूरजमुखी ना फूल ना मोह ने
दौडी शक्ती न थी
अन हु
सूरजमुखी ना फूल ज
मारा स्वप्न हता
एम कोई ने कही शकतो न थी^२

मग्न भावि नी भूमि कँपती पडी इमारत त्याज
स्वप्न नी धूल धूजती
खूली दृष्टि माँ अदम्य अश्रु रची गया दीवाल
जागती आग ग ठरी ।^३

अलङ्कृत बिम्बा का आघार कलात्मक सौंदर्य होता है जिसमे किसी चमत्कार या दूर
दर्शी कल्पना का आघार ग्रहण किया जाता है—

गिखरो पर टिके
स्याह बादल की परछाहँ
चाँदी के मजे हुए पाल म
पूजा का दीपक रत्न
आँखा म काज न-सा पार गई ।^४

रात नी काली डाल पे खील्यु
चाद नु घोडु फूल
श्वास नी साये डोली उठे
बात्ल रगम भन
सागर तीरे टूटियु गाना
सूती पीली रत

१ अगदीश गुप्त शम्भुदरा पृ० १२

२ बीनु मोदा रे ५, पृ० १४

३ छुवार चौधरी रे ५, पृ० ११

४ अगदीश गुप्त हिमविन्द, पृ० ४४

रेत ना बर्षावण मां जाग
बाला सूरज प्रेत ।^१

सांद्र बिम्ब

सांद्र बिम्ब म अभिव्यक्ति पत्र अनुभूति की अनेका अधिक् सयल होता है । उसम बिम्ब स्पष्ट, सन्निप्त और प्रभावपूर्ण होता है—

उस लकड़ी के टटे पुल पर
इस तरह पड रही धूप छाँव
जसे कोई प्यासा चीता
भरने म अगले पजे रख पानी पीता ।^२

केवु परोड ऊपडे (गिगु नु बगासु ।)
भा शहेर नु लषडिर्पा भरता जता सी
(गु रात पाली करता मजदूर ?) तारा,
ने सूय लाल सीरछी नजरे निहाडे
होटेल लाइटस हजी ए मनकी रहेली ।^३

विवृत बिम्ब

किसी एक छोटे से तथ्य को कल्पना द्वारा व्यापक विस्तार विवृत बिम्ब देता है और सांद्र बिम्ब के एकदम विपरीत होता है—

पश्चिमी आकाश मे बिखरे बादल
कि सूरज के रगीन छिलके—
या घायल गुवार
किसी मुरभाए दिल के
नीचे टहनियो की टोकरी मे
गोज कर फेंकी हुई एक रद्द गाम
दबी तिसकियो की तरह चारो ओर
एक घुटता हुआ धोहराम ।^४

नयी कविता म विवृत बिम्ब अधिक् नहीं हैं क्योकि आत्मकेन्द्रित होने के कारण पत के 'परिवर्तन' और नौका विहार जैसे विशद फलक का अभाव है और इनी कारण विवृत बिम्बो का अभाव सा है ।

१ आदिल मसूरी चित्रित ५ ५, पृष्ठ २७०

२ कु बरनारायण कविताए, पृष्ठ ५७

३ हसमुख पाठक नमैला सांझ, पृष्ठ १२

४ क बरनारायण परिवेश—हम तुम पृष्ठ ३२

नयी कविता में विम्बों का आधार कल्पना उतनी नहीं है जितना कि यथाय है और इसी कारण यही कविता, कविता का तरह रोमानी न होकर जीवन का पर्याय मात्र हो गई है।

छन्द विज्ञान

सय बबल कलाओं की ही नहीं, अपितु प्रत्येक जीवन व्यापार को संचालित करने वाली मूल प्रेरक शक्ति है। सय से अभिप्राय विविध कलाविधियों के मध्य आविभूत होने वाली वस्तुओं के गति एवं यति विषयक समानुपात का है जो इन्द्रियबोध्य हो। स्वाराधात द्वारा ध्वनि प्रयुक्त गति की व्यवस्था ही छन्द मात्र का आधार है। सय 'गति का परिमापित प्रवाह' एवं काल का बोध कराने वाली नसर्गिक शक्ति है। यह गति, यति, प्रवाह एवं विराम के पारस्परिक एवं त्रिक सघात से आविभूत होती है, उसके लिए आवृत्ति अनिवार्य है, तथा इसकी व्याप्ति दिना तथा काल दोनों में है। काव्य एवं संगीत कला में सय की व्याप्ति जहाँ काल में है वहाँ मूर्ति, चित्र एवं वास्तुकला आदि मूलकलाओं में उसकी स्थिति दिशा सापेक्ष है। जस्तू ने काव्य की दो मूल प्रेरणाएँ मानी हैं—अनुकरण की प्रवृत्ति और संगीतात्मक सय। उनके अनुसार अनुकरण की भाँति यह भी मानव में जन्मजात होती है।¹ और छन्द स्पष्टतः सय का ही रूप विधायक घग है। सय अपने प्रापम एक इन्द्रियसंबन्ध किन्तु अमूर्त तत्त्व है, जो सा रूपकार ग्रहण कर छन्द का रूप धारण कर सता है। इस सय का जीवन के प्रत्येक व्यापार विशेषतः रागतत्व से अनिवार्य सम्बन्ध है। काव्य साहित्य के विभिन्न रूपों में अपनी रागातिशयता के कारण विशिष्ट है। रागातिरेक मन को उच्छ्वसित कर देता है, स्वास प्रश्वास की गति में उत्पन्न आवेग का कारण वास्तव में यह मनोच्छ्वास ही है, जिसका नियन्त्रण करने वाला तत्त्व सय है। मन की विश्रुतलित एवं अभ्यवस्थित स्थिति में सामजस्य एवं व्यवस्था स्थापित करने वाली सय ही काव्यभाषा में रूपबद्ध हो छन्द रूप में परिणत हो जाती है। अनैव मनोवचनानिक दृष्टि से भी रागमूलक काव्य का अनिवार्य और सहज माध्यम छन्द ही है।

काव्य और छन्द के इस अनिवार्य अविच्छिन्न और आतरिक सहज सम्बन्ध को एक उदाहरण द्वारा पुष्ट करते हुए जेम्स माटगुमरी ने कहा है कि, 'कविता की शक्ति सय के आरोहावरोह मात्र पर वहाँ तक निभर है इस तथ्य को, मिल्टन और शेक्सपियर के सुन्दरतम पद्यानुच्छेदों के शब्दा में कम से-कम परिवर्तन करते हुए, गद्यानुवाद द्वारा प्रमाणित किया जा सकता है। यह प्रयास घास पर मोती जवाहराती के सदृश चमकने वाले किन्तु हाथ लगाते ही पानी हो जान वाले घास विद्गुओं को एवत्रित करने के प्रयास के समान निष्फल सिद्ध होगा। ऐसा करने से सारतत्त्व एवं मूलतत्त्वों के अखण्डित रहने पर भी कविता सौंदर्य दीप्ति

1 Poetry in general seems to have derived its origin from two causes, each of them natural. Imitation then being thus natural to us, and secondly melody and rythm being also natural —T A Maxon Aristotle's Poetics and Rhetoric, P 9

एव रूपावृत्ति हीन हो जाएगी।'^१

अतः यह स्पष्ट है कि छंद कविता का परम्परागत एव अतिरिक्त अलंकार मात्र न होकर काव्यात्मा की एक महत्त्वपूर्ण स्रष्टि है तथा समय-समय पर दृष्टिगत होने वाले अल्प वादों के बावजूद, छंद को कविता नामक कला रूप की विशिष्ट एव आधारभूत विशेषता सिद्ध करने वाली प्रचलित लोकमायता असंगत नहीं है। ली हट ने भी छंद को बाव्य सम्प्रेषण का अनिवाय माध्यम न मानने वालों की धारणा को एक 'गद्यात्मक भ्रांति' की सज्ञा दी और कहा—“कविता के लिए छंद इसलिए अनिवाय है कि काव्यभावना की पूर्णता इसकी माँग करती है उसकी स्फूर्ति, सौंदर्य और शक्ति का वस्तु छंद के अभाव में पूर्ण नहीं होता।”^२

निष्कल्प रूप में, जिस प्रकार सौंदर्यसृष्टि कलामात्र का मूलतत्त्व है, उसी प्रकार छंदो बद्धता काय का वह मूलभूत तत्त्व है जो गद्य से उसका व्यवहन करती है। अतएव काय और छंद का सहज और अविच्छिन्न सम्बन्ध है—यहाँ तक कि मुक्तछंद में रचित कविता भी छंदविहीन नहीं होती, क्योंकि मुक्तछंद एव छंदमुक्त में अंतर है—मुक्तछंद छन्दहीनता या छंद से मुक्ति का द्योतक न होकर छंद के शास्त्रीय नियमों से उसकी मुक्ति का व्यञ्जक है।

नयी कविता के बहुत से प्रयोग छंद के ही हैं—इसी से कई लोग नयी कविता का अर्थ केवल छंद की अनगलता ही समझ लेते हैं। तारसप्तक की अधिकांश कविताएँ इस कथन के विपरीत ही जाती हैं। यह सत्य है कि छंदों का बधन ज्यों-का त्यों स्वीकार करके हम केवल वर्णिक और मात्रिक छंदों की ऊहापोह में ही फसे रह जाते हैं और कहीं एक बात जो मुख्य कथ्य से मले ही गौण हो, पर कविता में अभिव्यक्ति के लिए आवश्यक हो, छूट

१ How much the power of poetry depends upon the nice inflections of rhythm alone, may be proved as James Montgomery pointed out, by taking the finest passages of Milton & Shakespeare and merely putting them into prose with the least possible variation of the words themselves. The attempt would be like gathering up dew drops which appear jewels and pearls on the grass, but run into water in the hand, the essence and the element remain but the grace the sparkle and the form are gone —W. H. Hudson An Introduction to the study of literature quoted on p. 74

२ 'It has been contended by some that poetry need not be written in verse at all but that prose is as good a medium provided poetry be conveyed through it but the opinion is a prosical mistake and the reason why verse is necessary to the form of poetry that the perfection of the poetical spirit demands it that the circle of the enthusiasm, beauty and power is incomplete without it

जाती है। छन्दों की इसी अपर्याप्तता को पूरा करने के लिए मुक्तछन्द या छन्दमुक्त रचनाओं का विधान किया गया पर लय का आधार इन कविताओं में है। कविता पाठ की एक विधि है जो गद्य या छन्दबद्ध रचना से भिन्न है, और नयी कविता, लय के इसी लक्ष्य को लेकर चलती है। नयी कविता में यह लय शब्द की न होकर अर्थ की है, इस विषय पर काफी विवाद हो चुका है। 'यद्यपि यह सत्य है कि इन रचनाओं में अधिकांश का आधार लय है, किन्तु सम्पूर्ण रचना में एक ही पद के लयाधार की आवृत्ति हुई हो ऐसा बहुत कम है। एक ही रचना में भिन्न भिन्न पदों के लयाधारों के प्रयोग से इस युग की कविता का प्रवाह व्याघातित है। जिन कविताओं में लयाधार है ही नहीं उन्हें शिल्प की दृष्टि से कविता न मानने के लिए बाध्य हैं।'

नयी कविता में प्रयुक्त मुक्तछन्द का आधार पश्चिम के ब्लैक वस' और वसलिये हैं।

डा० कैलाश वाजपेयी ने लय के आधार पर नयी कविता का जो विश्लेषण किया है वह इस प्रकार है—

"दो त्रिकला के योग से बनने वाले पष्ठक पद के लयाधार का उदाहरण इस प्रकार है—

क्षण में मन । तप पूत । होकर	= ६ + ६ + ४
ज्यों । उठती है ।	= २ + ६
समिधा की । शुभ्रज्योति	= ६ + ६
हरने को । अधकार	= ६ + ६
पापभार ।	= ६
उमड़ा था ।	= ६
नयनों में । मुक्ताजल	= ६ + ६
छल छल ।	= ६
वाणी से । फूटा था । प्रथम छन्द	= ६ + ६ + ६
बिखरी थी । दिशि दिशि में । ग्रथि	= ६ + ६ + ३
जिसे जड़ता ने । युग युग तक । जकड़ा था	= ६ + ६ + ६ + ६

उपरोक्त उद्धरण की प्रथम और द्वितीय तथा अंतिम पक्तियों का लयाधार पदान्तर प्रवाही होने के कारण प्रारंभ से अन्त तक लय में कोई व्यवधान नहीं आता । शेष सभी पक्तियों में दो त्रिक पदों के योग से बने पष्ठक पद का प्रयोग हुआ है।"^१

भागो जा र । ही है रेल ।	= ७ + ७
पीछे छोड़	= ७
महुआ के ब । गीचे	= ७ + ४
खाद । रा का दूर । तब फला हुआ विस्तार	= ३ + ७ + ७ + ७

१ कैलाश वाजपेयी आधुनिक हिन्दी कविता में शिरष, पृष्ठ २२६

२ कैलाश वाजपेयी आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प, पृष्ठ २६६

टिम टिम दाप । को के	= ७ + ४
दूर । खिंचते जा र । हे सकेत । के ही साथ	= ३ + ७ + ७ + ७
हाता जा र । हा है दूर ।	= ७ + ७
उन झरनेरि । यो के झुरमु । टो के पार । का	
वह गाँव	= ७ + ७ + ७ + ७
मेरा गाँव	= ७
मर ध्यार । की प्रतिमूर्ति	= ७ + ७ ^१
पर इस रचना म सप्तक पद्य का निर्वाह स्थान स्थान पर विशु खल हो गया है ।	
पत्थरो के । उन कगूरो । पर	= ७ + ७ + २
अजानी । गध सी	= ५ + ५
अब । छा गई हो । गी	= २ + ७ + २
अपेक्षित । रात—	= ५ + २
बिछलती डग । रसी सुनसा । न	= ७ + ७ + १
सरिता पर ।	= ६
ठिठक कर सह । म कर	= ७ + १
थम । गई होगी । बात	= २ + ७ + ३ ^२

उपर्युक्त उद्धरण में चौथी पंक्ति में पूणक आ जाने से यद्यपि प्रवाह में कोई बाधा नहीं आती किन्तु अतः की दो पंक्तियों में पदांतर प्रवाह के बावजूद सप्तक का लयाधार पूरा बत नहीं चल सका । इसका कारण 'यून मात्रा दोष' है जो कवि की छन्द सम्बन्धी उदासीनता को द्योतक है।^१

नयी कविता में भी बहुत ही रचनाएँ हमें ऐसी मिल जाती हैं जो छन्दबद्ध हैं । राम शेर की गजलें और रुबाइया त्रिलोचन और बालकृष्ण राव के सानेट और गिरिजाकुमार के गीत इस बात का प्रमाण हैं । छन्दबद्ध रचनाओं में 'इत्थलम' और धूप के धान' के लोक गीतों पर लिखे गीत पर्याप्त सफल हुए हैं ।

लोकगीतों या लोकप्रचलित धुनों की ओर झुकाव यह उसकी बड़ी महत्वपूर्ण प्रवृत्ति है । कारण चाहे राजनीति या जनवाद हो चाहे आसान या गहरी प्रतिनिया उत्पन्न करने वाले समवेत गायन की भी पडताल हुई है।^२

इन लोकगीतों में 'चादनी गरबा गुजरात के लोकगीत के आधार पर लिखी लोकप्रिय रचना है और अकेली मत जइयो गोरी जमना के तीर (अज्ञेय) ब्रज के लोकगीत कजरी पर आधारित है । छन्दबद्ध रचनाओं में नयी कविता में कोई विशेष प्रयोग नहीं हुए हैं । गिरिजाकुमार की रचनाओं में कुछ प्रयोग अवश्य मिलते हैं किन्तु उनके पीछे भी इनका ध्वनि सिद्धांत है । सारसप्तक के वक्तव्य में उन्होंने कहा है कि ध्वनिविधान में मेरे प्रयोग

१ सूक्ष्मप्रतापसिंह आरंभ, किष्कि के बाद

२ अज्ञेय बावराअहेरो, वहाँ रात

३ कैलाश बामपेयी आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प पृष्ठ २००

४ अज्ञेय हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य, पृष्ठ ११०

मुख्यतः स्वर ध्वनिया के हैं। व्यजन ध्वनियों से उत्पादित सगीत को मैं कविता में सगीत नहीं मानता, प्रत्युत गीतिकालीन ढङ्गि समझता हूँ।”

उनका, सवये की गति पर लिखा कंसर रग रंगे वन छंद सम्बन्धी एक नया प्रयोग है।

प्रयोग की दृष्टि से छंदबद्ध रचनाओं में बालवृष्ण राव के सानेट अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। अपने सानेट सम्बन्धी इस प्रयोग के विषय में इन्होंने स्पष्टीकरण किया है—

‘मैंने सानेट लिखने का प्रयोग पहले भी किया था तब मैंने रोला की लाइन सानेट के लिए ली थी और शेक्सपियर की सानेट के तुकवियाम का भी अनुकरण किया था पर इस प्रयोग से मुझे सतोष नहीं हुआ। चौदह लाइनों का और तुक का बंधन मुझे सानेट के लिए नहीं जँचा था, मैंने रोला की लाइन न लेकर २१ मात्राओं की ही लाइन रखी है। चौदह लाइनों का बंधन नहीं माना और न ही कोई तुक रखा है फिर भी मैं इन्हें सानेट मानता हूँ क्योंकि इनमें सानेट के और सभी आवश्यक गुण हैं।”

रघुवीर सहाय की त्रिपदियाँ सवया मौलिक प्रयोग हैं। चतुष्पदी के समान तीन पक्तियों की, एक भावविशिष्ट को तीव्रता के साथ व्यक्त करने वाली त्रिपदियाँ उन्होंने लिखी जिनकी प्रथम और तृतीय पक्ति में २३ मात्राएँ और दूसरी में २० मात्राएँ हैं, साथ ही प्रथम तथा तृतीय पक्तियाँ अन्त्यानुप्रास युक्त हैं—

चिकने कपड़े अच्छी बीबी मोहदा भी
यह सब मेरे खातिर नावाफो हैं
यह तो पा सकता है कोई मोहदा भी।

इनके अतिरिक्त अभिव्यक्ति के लिए छंद और शब्द दोनों को ही अपर्याप्त मानने के कारण छोटी बड़ी पक्तियों बीच के अक्वशा, डाटम, चित्रात्मक लिखावट और बीच बीच के तुक को अभिव्यक्ति का साधन बनाया गया। नयी कविता के आरम्भिक चरण में हर प्रकार का प्रयोग करने की वृत्ति ने काफी चौकाने वाले किंतु बचकाने प्रयासों को प्रोत्साहन दिया, जिनके कारण कविता, कविता न रहकर अधिकांश जैसी कुछ पहेली लगने लगी थी। किंतु इस आवेग के उतरने के बाद इस तरह के प्रयोग कम होते-होते समाप्त-प्राय हो गए।

गुजराती नयी कविता और छंद

नया कवि रूपमेल मात्रामेल और सव्यामेल और उसी के समान छंद का प्रयोग करता है और आवश्यकतानुसार छंद को अल्पस्त या परम्परित करता है। पबलय के साथ साथ कई कवि गद्यलय का भी प्रयोग करते हैं। कविता का माध्यम गद्य भी हो सकता है ऐसी स्वीकृति मिलने के बाद काव्य में भाव की तीव्रता और उत्कृष्टता धारण करने की क्षमता को स्वीकार कर लिया गया है। नयी कविता में हरिगीत, वनवेली भूलना, सवया आदि के साथ

१ बालवृष्ण राव रावबोदा भूमिका

२ रघुवीर सहाय मार्गद्वारा पर धूप में, पृष्ठ १०६

गद्य पक्तियों का भी प्रयोग होता है जो जब कवि के सचेतन व रूप में प्रौर अनुभव की धारितिव माँग के कनीभूत होकर आता है तब उगका सम्प्राप्त बना रहता है। उमाकर जोती के छिन्न भिन्न छु' म रूप, मात्रा सत्या छन्द रचना व साप बीच-बीच में गद्य का सुन्दर उदाहरण है—

प्रकृति, तु घुंकर ?

मारोज प्रकृति नी ज्या रामायण छ

मानी सीधेली एक्ता व्यक्तित्व नी

शतपण्ड श्रुति में नजरोनजर देगी लीपी छे ।^१

यह ठीक है कि छन्द की अभ्यस्त कर नया या परम्परित करने कवि अपने वक्तव्य के अनु रूप छोटे बड़े पक्तिपण्डा की योजना करता है। इससे कवि जो अथ प्रकट करना चाहता है उसे रचना में उचित स्थान पर उचित शब्दों में व्यक्त किया जा सकता है—छन्दों को अभ्यस्त करने के पीछे यह एक बड़ी वजह है—

शुं जुवे छे ?

वेय पापणहार नी बच्चे बराबर

कीकीमा मां थी नीकडता किरण ना रस्ते जतां

अधार मां वीटडायलु को बन (मड्यु ?)

त्या एक खूब ज जगली प्राणी

(बराबर जो !) बसे छे ।^२

यहाँ हरिगीत के टुकड़ों की जो योजना मिलती है उसमें एक प्रकार काव्य की अनुकूल व्यवस्था दिखाई पड़ती है (मड्यु ?) या (बराबर जो) जसी उक्तियों को पक्ति में अलग वसे ही स्थान दिया गया है जैसे कवि ने उन शब्दों का महत्त्व बताना चाहा है। कितनी ही बार उपजाति जैसे छन्दों की सम्पूर्ण पक्तियों को कवि अपने अभिप्रेत अर्थ में ढाल लेता है—

वेवी अहो मसृण सेज

(रेशमी सस्पश ।)

शीडी लहरी समुद्र नी

आवास मा एकल

बधे पापण

अने प्रतीक्षा 'लय ला सुपुत्ति नी ।^३

ये पक्तियाँ उपजाति की पूरी चार पक्तियाँ हैं—

वेवी अहो मसृण सेज रेशमी

सस्पश । शीडी लहरी समुद्र नी

१ उमाकर जोती अभिधा, द्विन्न भिन्न छु

२ इससुग्य पाठक नमेली साँग, पृष्ठ २३

३ इससुग्य पाठक नमेली साँग

आवास मा एकल बंध पापण,
अने प्रतीक्षा लय ला सुपुष्टि नी ।'

किंतु 'रेशमी सम्पश' और 'घर म अकेले' होने की भावना जो छंद की री में अनुभूति से दूर हो जाती है—अलग पवित्र में अपने विशिष्ट सवदन को स्पष्ट कर देती है—कितनी ही बार कवि छंद के नियमित माप में इसकी सवादी लय को भंग होने से बचाने के लिए वर्णों को भी घटा बढ़ाकर अपना काम चला लेता है ।

आधुनिक कविता में जितने भी काव्य रूप स्वीकार किए गए उन सबका प्रयोग आज का कवि करता है । गीत, भजन सानेट, गजल, मुकनक, ओड जैसे प्रकारों में अनेक रचनाएँ हुई हैं ।

सानेट की लोकप्रियता नया कविता के क्षेत्र में कम हो रही है उसके पीछे श्री जयत पाठक के विचारानुसार तीन कारण हो सकते हैं—पहले तो नवीन प्रयोग करने की बलवती इच्छा, दूसरे आज के कवियों की रुचि ठहरे हुए चिन्तन की अपेक्षा सवेदन और कल्पनाविभ्रम की और विशेष है, तीसरे ससृष्ट के रूपमेल वक्त आज के कवि की अभिव्यक्ति के अनुरूप नहीं हैं । इस प्रकार नये कवियों में कितने ही अभिव्यक्ति के नए प्रयोग करने के साथ परम्परागत पद्य प्रकारों को भी स्वीकार करते हैं । राजेन्द्र शाह, उशनस निरजन भगत और बालमुकुन्द दवे आदि अनेक कवियों ने श्रेष्ठ सानेटों की रचना की है जो भाव की और चिन्तन की समृद्धि में बलवत ठाकौर उमाशंकर जोशी और सुन्दरम की रचनाओं के साथ बराबरी कर सकते हैं ।

छंदा में हाइकू का प्रयोग सूत्र रूप में कुछ कहने की इच्छा के कारण हुआ है ! हाइकू के क्षेत्र में स्नेहरसिम का 'सूनेरी चाँद रुपलो सूरज' संग्रह उल्लेखनीय है । हाइकू के प्रयोग के पीछे केवल कुछ नया लाने की प्रवृत्ति है, हाइकू की दार्शनिक पीठिना से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है ।

नयी कविता में कोष्ठक और ज्यामितिक आकृतियों का आलेखन अपने अनुभव के यथाप निरूपण के लिए करता है । पाठक के समक्ष अपने अनुभव को एक बिम्ब रूप में अभिव्यक्त करने के स्थान पर मन में चलते सतत सवेदन की पूर्ण प्रक्रिया को साकार करना चाहता है । इस समस्त सृजन प्रक्रिया में जो विच्छिन्नता या विसर्ग रहता है उसे भी वह प्रकट करना चाहता है । उसका अनुभव विशिष्ट है उसके अन्तर में एक नाटक चल रहा है जो अनुभव की एक अण्ड छाप छोड़ना चाहता है । उन अनुभवों के अनेक रूप हैं—कुछ प्रकट कुछ प्रच्छन्न कुछ स्पष्ट कुछ अस्पष्ट । सवेदन के इन तमाम स्तरों का वह आलोक करना चाहता है अतः अनेक का प्रयोग करता है

ज्यां जुबो त्यां नगर नी भीत पर
लोटालपण मा सजाव्या छे ।

(हृद्ये तो केटला सो मानवी ना चित्त पर ?)^१

शब्द के सवादी और लयाचित नियोजन स कवि मन को छूता है और उसे जाग्रत करता है। वस्तु को दायरे में घूमता दिखाने के लिए कागज पर अक्षरों की वस्तुलाकार रचना नक्षत्रों की गति कसे चित्रित कर सकती है? दलपतराम के चित्रकाव्य से अलग य कृत्रिम प्रयोग अभिव्यक्ति में समथ नहीं हैं। कवि जब नवीनता के मोह से छूटकर अभिव्यक्ति के प्रश्न पर गभीरता से देखने और विचारने का प्रयत्न करता है तो ये समस्त प्रयोग मजाब लगने लगते हैं। कविता का काम अमृत को मृत करना है, यह ठीक है अथवा नही—यक्त करना है—और अब स्थूल अर्थों में इसका अनुकरण हो रहा है।^२

गीत और नयी कविता

हिन्दी कविता से एषदम अलग, गुजराती नयी कविता में गीतों की बहुलता है। गीत भावनाओं का आलेख करते हैं और छन्दबद्ध रचना विचारों का। कवि एक और आधुनिक जीवन की पीड़ा, सकुलता और व्यथा को स्वर देते हैं और वही गीत में आनन्द, उल्लास और सौंदर्य की स्रष्टि करते हैं। गीत के विषयों में राधाकृष्ण को माध्यम बनाकर प्रेम की पीड़ा मस्ती और उन्मुक्तता की अभिव्यक्ति भी की गई है—

घायरा बन ना जाय न बाध्या,
एवाँ भमारा मन हे राधा ।
कौक ना दिल माँ बसवा खानगी
मागता अने नयी परवानगी ।^३

गीत के अर्थ विषय प्रकृति, मानव और ऊर्ध्व जीवन तथा परमत्व के प्रति प्रेम और उसके विरह की पीड़ा है। राजेंद्रशाह, निरजन भगत और उषानसु के काव्यों में यह भावना मिल जाती है। राजेंद्रशाह के गीतों में प्रकृति का ताजगी भरा आह्लादायी निरूपण है।

मनुष्य का पशु के प्रति प्रेम और मानव की महिमा का गान गुजराती कविता में सभवतः टगोर के प्रभाव का कारण है। उमाशंकर में तो यह भावना है कि नए कविओं में भी यह भाव यथाथ की पूरी समझ के साथ अभिव्यक्त हुआ है—

१ निरजन भगत ३३ काव्यो, पृष्ठ २१ ।

२ शब्दों में ना सगीत ना भावक ना कण्य ने साक्षात्कार करावानो होय तो त्या वाली भी आहूति उपजाव वाला सुरकेन छे । घटल ज नहि पण एवो आहूति यो सगात नु अनुभावन नहि बाय । दलपतराम ना चित्रकाव्य यो पुदी रीते, अथा प्रयोगो पण कृत्रिम छे ने तेमा अभिव्यक्ति नी कोइ सिद्धि रहली नथी । कवि जो नवीनता ना मोह भी छुटी ने अभिव्यक्ति ना प्रश्न ने गमारातापूर्वक बोवा उनेलवानो प्रयास करतो हरो तो अने आवा प्रयोगो केवल रमत लागरो । कविता नु काम अमृत ने मृत करवानु छे अथवा नु व्यक्त करवानु छे ए सरूपण आवा प्रयोगो माँ बहुस्थूल अर्थे मा अनुकरण यनु दराय छे ।

—वर्तमान पाठक आधुनिक कविता प्रवाह, पृष्ठ २०६

३ बालमुकुन्द दवे परिक्रमा, पृष्ठ ७६

नयी कविता की वाच्यक्रिया

क्यारेक कोमल फूल दायने
नीदर नी सोड तणु
क्यारेक पाँपण भोना नयने
कटक नु दूल माणु,
मनखानो माया मने,
आधो आँसु ने आबो स्मित रे ।^१

प्राचीन भजन परम्परा का सधान भी नयी कविता में हो जाता है। अगम्य तत्त्व, परमतत्त्व की प्राप्ति के लिए मानव मन का सघष उसकी अनुभूति का आनन्द और विरह वेदना का गान कई कवियों ने किया है। इसमें प्राचीन अध्यात्म क साथ अरविन्द दशन का भी स्वल्प दृष्टिगत होता है। स्थूल, ऐहिक जीवन-मुख का तिरस्कार विशुद्ध ऊर्ध्वजीवन की इच्छा और गूढ दिव्यशक्ति की सर्वव्यापकता का गान कवि इन भजना में करता है।

गीत, वास्तव में चित्तन प्रधान कविता के लिए उचित माध्यम नहीं है। गीत के सविधान में आज का कवि नित नए प्रयोग करता है और उसमें अर्थ गामीय जाता है।^२

नयी कविता और वणविवेक^३

काव्य में वणविवेक का तात्पर्य बारह खड़ी के वर्णों और उनके काव्यगत प्रयोग से नहीं है। कविता एक विशेष रंग रचना (क्लर स्कीम) का आयोजन करती है जो चित्रकला के समान दृष्टिगोचर तो नहीं होती और न ही कोई स्पष्ट रेखाकन ही सामने आता है पर शब्दों के माध्यम से मैदान के फलाव आकाश की नीलिमा और लैंडस्केप के विस्तार को जो स्वर दिया जाता है उमका एक आभास प्राप्त हो जाता है। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि 'चाक्षुष बिम्ब' को इस वण विवेक से कैसे पृथक किया जा सकता है। बिम्ब वास्तव में एक चित्र उभारते हैं जिस पढ़कर एक दृश्य का अनुमान किया जा सके किन्तु इस बिम्ब के रंगों का सविधान स्पष्ट नहीं होता। 'वण' से तात्पर्य रंग से है रंगों का मुनियोजित और उचित बोध कराने वाली प्रक्रिया वण विवेक कही जा सकती है।

रंग के प्रभाव को हमारी दृश्य चेतना सीधा ग्रहण करती है। विविध रंग और रंगता से वस्तु की पहचान होती है। अभिव्यक्ति की स्थिति में यह पहचान और ग्राह्य क्षमता जिन विधाओं का उपयोग करती है उनमें काव्य भी है जिसके कनवेस पर रचयिता के अन्तमन में उपलब्ध रंग संवेदनारमक चेतना, रचना प्रक्रिया के दौरान आशिक अथवा समग्र बिम्बा में छिटक पड़ती है। यह स्वाभाविक तथ्य अथवा विधायिनी शक्ति की सहज यजना है क्योंकि कभी कभी विचारों और भावनाओं तक को रंगों द्वारा व्यक्त किया जाता है। स्वभाव और मन स्थितियों के निश्चित रंग मान गए हैं यहाँ तक कि गद्य और ध्वनि के पयाय

१ निरञ्जन भगत छन्दोलय, पृष्ठ २२

२ जयतपाठक की पुस्तक 'आधुनिक कविता प्रवाह' में 'आधुनिक कविता अभिव्यक्ति के प्रयोग' के आधार पर

३ श्याम परमार की पुरतक 'अकविता और कला सदर्भ' में संगृहीत निबन्ध नयी कविता और रंग तत्त्व पर आधारित

रंगों की अवस्था में स्वीकार किये हैं। अक्षरा तब के अलग अलग रंग हैं। हवाओं और दिशाओं को भी रंगों की दृष्टि से देखा गया है।

रंगों का दृश्यमान स्वरूप प्रकृति की मनोरम और बहुमूल्य भेंट है। व्यापक अंशों में वह एक मनोवैज्ञानिक तथ्य है, एक सत्य है जो भौतिक होकर भी स्वतंत्र अस्तित्व सम्पन्न है और जिसका सम्बन्ध प्रधानतः रंगगत संवेदना और व्यक्तिपरक कलरविज्ञान में है। साहित्य में यह दृष्टिकोण अभी नहीं आ पाया है।

चित्रकला में रंगों का संयोजन तीन प्रकार से होता है—हेराल्डिक (Haroldic), हार्मोनिक (Harmonic) और प्यूबल (Puer) जो क्रमशः सूचक संयोजक और विद्युद्ध हैं। किंतु काव्य में इन तीनों के अतिरिक्त एक चौथी स्थिति महत्वपूर्ण है जिसे संवेदक कहते हैं और यह स्थिति काव्य की एकदम निजी वस्तु है। शब्दों में निहित व्यक्तिपरक संवेदना प्रसूत विम्ब, खण्डचित्र, अवचेतन मन की आँखों से देखी गयी विघटित समग्रता एवं रंग प्रधान विम्ब इसके अंतर्गत आते हैं—

सप्तमी के चांद की नाक मेरी पीठ में घँस जाती है।
मेरे लहू से भीग जाते हैं टक्सियों के आरामदेह गद्दे
फुटपाथ पर रँगते रहते हैं सुल सुल दाग ।^१

या

सामूह हुए हंसों की दोपहर पाँवों फला
नीले काहरे की भीला में उड़ जाएगी ।^२

सूचक अवस्था में रंग अत्यंत प्राचीन है और किसी विशेष मनस्थिति या तत्त्व के प्रतीक रूप में गृहीत है। प्राचीन भित्ति और गुहाचित्रों में प्राप्त रंग इस स्थिति के प्राचीनतम प्रमाण हैं। इस काल के कुछ निश्चित रंग बने रहे। गेरुआ या लाल, काला और पीला मुख्य रंग थे। पीला रंग ग्राम का। श्वेत प्रकाश का और काला रात्रि अथवा मृत्यु का द्योतक रहा। रंगों की यह स्थिति इतनी बँधी बधाई थी कि विशिष्ट वस्तुओं के लिए निर्धारित रंग उपयोग में लाए जाने का विधान था पर काव्य में इस रंगनिरूपण सम्बन्धी कोई उदाहरण हमारे सामने नहीं आता है। प्रेम विरह और काम विषयक सदाश्रम प्रायः संकेतों में ही व्यक्त किये जाते रहे। ग्राम भावा के लिए भी संकेत उपयुक्त प्रतीत हुए। इन कोटि की सांकेतिकता अंगत १९४० के बाद हिंदी कविता में आई। इसके साथ ही अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियों का उदय हुआ, यद्यपि अभिव्यक्तिवादी वाग्य रूप में कालक्रम से कभी नहीं बँधा क्योंकि उसकी समस्त प्रति क्रिया व्यक्तिकर रही। अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियाँ सत्त्व ही विवृत उल्लासभरी, जलिल अरूप और यथाथव्युक्त व्यक्तिपरक अभिव्यक्ति को किसी भी मूल्य पर समयन प्रदान करती रही। नयी कविता को इसका लाभ तब मिला जब शब्द सत्य को अंकित करने में बोद्धिक संवेदना को उपयुक्त समझा गया। इसी से कलाजगत के न्यूनिज्म, आर्गनिक और ज्यामितिक सिद्धांत

१ राजकमल चौधरी नील में भङ्कता हुआ आत्मा

२ धमवार भारतीय नवम्बर की दापहर

लड्डकेपिक पटन, गिल्पगत अनगढ़ता आदि उद्भावित हुए और चित्रकारी द्वारा अनुभूत प्रायोगिक स्थितियाँ को कवियाँ ने भी जिया। कवि समय की बारह श्रणियों में कुछ उपकरणों के लिए कतिपय रंगों का निषेध भी किया गया है। काव्य के प्रतिरिक्त रंगों के विधान की अनुभूति मुगलकालीन चित्र शिल्प की पूर्ववर्ती राजपूत शाली पहाड़ी या हिन्दू कलम में भी मिलती है। भ्रजता और वाद्य गुफाओं के बौद्ध धर्म से प्रेरित भित्तिचित्रों में पच्चीकारी और रंग की सादगी के प्रतिरिक्त उनमें उद्भासित वणनात्मक सौंदर्य का परीक्षण समगामयिक काव्य साहित्य में किया जा सकता है। इसलिए काव्य और चित्रकला में वही वही प्रत्यक्षान और समवर्ती धार्मिक एवं सांस्कृतिक पद्धतियों के कारण सामान्य संवेदनाएँ और उनकी सामान्य अभिव्यजनाएँ पायी जाती हैं।

रगतत्त्व की द्वितीय अर्थात् संयोजक अवस्था में मायताएँ टूटन लगी। परम्परा से हटकर रगनिष्पन्न में वैज्ञानिक दृष्टि का आभास आने लगा। चित्रशिल्प में यही स्थिति हारमोनिक बनी गई है जिसमें रंगों का रिश्ता टोन से आवद्ध हुआ है। प्रकाश और छाया के सम्बन्ध में रंगों के क्रम और शोभन प्रमाणबद्ध करने वाली दृष्टि इस अवस्था में विकसित हुई। भारतीय चित्रकला में यही अवस्था अनीन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा प्रयुक्त 'वाग' शाली के प्रचारित होने और बंगाल स्कूल की स्थापना के पूर्व तक स्थिर रही। चित्रों में कई घटनाएँ और एक साथ कई दृश्य चित्राने की पद्धति वणनात्मक काव्य में उसी तरह मिलती भी है। प्रागे चलकर मुगलों के प्रभाव से सामंती चमक दमक, बभव और मनोहारी दृश्यों को प्रथम मिला। चित्रों में गहरे रंगों का उपयोग किया जाने लगा।

संवेदना भावात्मक प्रतिश्रिया और अनुभूति के अन्तर्ग्रथन (organic integration) का परिणाम है अभिप्रेरित जो अपनी प्रसूतावस्था (Inspired state) में एक रूप ग्रहण करती है और उसकी समग्रता अथवात्ता के साथ बिम्बों अथवा प्रतीकों में व्यक्त होती है। काव्य में रगतत्त्व का निरूपण इस श्रिया से आवद्ध है। बाह्य सौंदर्य की अन्तर्मुखी प्रतिश्रिया रंगों के नामों और उनके उल्लेखों मात्र से नहीं होती। यहाँ काव्य की वस्तुता और काव्यगत क्षणाएँ विवेकात्मक रसाग्रह अग्रिन् सबल होते हैं। नामों और संकेतों का आधार पाठक के लिए भी क्षीण है। उसके भीतर का व्यक्ति का य के अन्तर्निहित सौंदर्य को निजी संवेदनाओं और अनुभूतियों का अनुरूप अथवा उसके बिम्बों की भाषा में पाठक समग्र सौंदर्य, कथन और उसके अग्ररूप संदर्भों को समझे ही। इस सश्रमण में पाठक की सम्पन्न रचि पूरी तरह अग्रक्षित है। एक प्रकार की अन्तर्मुखी अंतर्दृष्टि (Internal vision) और ग्राह्यक्षमता चाहिए, वही पाठक के लिए उपयुक्त है। फिर भी रचयिता और पाठक के चित्रों में एक सा सामंजस्य नहीं हो सकता। दाना के चित्र एक दूसरे का निकट अवश्य हो सकते हैं।

रचना प्रश्रिया की चरम स्थिति में कवि कभी उत्साह कभी आंतरिक परितोष कभी रोमानी वचिश्य अथवा वितण्णा और कभी नराश्य की अवस्थाओं से समस्त प्रश्रिया केवल मनोगत नहीं होती, शरीर से भी उसका नाता है। फेरे (Ferre) ने इस दिशा में कई प्रयोगों का पश्चात् शारीरिक प्रश्रियाओं का एक विस्तृत आलेख तयार किया है। कवि में यह शरीरगत अनुभूति कल्पना से भी उत्पन्न हो सकती है। इस स्थिति में वैयक्तिक रगानुभूति कल्पित यथाथ पर अग्रना रग चढाती है। पूर्वपर सम्बन्ध यहाँ सचेत होकर काव्य

करते हैं। व्यक्तित्वरस सौन्दर्यशास्त्र उद्भूत रस और मधुरता मिस्र मूलक इमम योग से है। परीक्षण किया गया है कि शरीर गुण व माध्यम व रस की ओर धारणा हो जाने व्यक्तिगत म सौन्दर्य को पहचानने की क्षमता कम होती है क्योंकि स्फूर्तिनायक, उपाग्रहृति वाले, शांत धर्मवा शीतप्रधान रस शरीर म धूलक धूलक तरह म प्रतिक्रिया उत्पन्न करते हैं। ऐसी स्थिति म धातविक धानन का गहन प्रभाव कम हो जाता है। स्फूर्ति और शांति के वायविक धमाय की पूर्ति तान और हरित वर्ण म पाकर व्यक्ति धातवो ही उम शिवा म धातु होता है। शीत के कारण उसे कमजोर हो करता है। पूर्वोपहा की वजह म धातविक की तीव्रता का भीमित धर्मवा धर्मवांति होना स्वाभाविक होगा। प्रहृति की ओर धुकाव उसे प्राय हरित रस की ओर धातविक करेगा। इन गभी बातों के सम्भ म वाक्यगत रगतस्व का अध्ययन गोलन तथ्या की विचित्र जानकारी उपलब्ध करा सकता है।

रस नियोजन म केवल रूपसाम्य या गुणसाम्य ही मधेय नहीं, प्रभावसाम्य भी धर्मशित है। विभी विम्ब हृदय या धूल्य स्थिति का समग्र या विघटित चित्रण करते गमम शब्दों का परिचान ही पर्याप्त नहीं होता। रस के सतुलन और प्रभाव की धर्मशिति भी कवि के लिए धावश्यक है। चित्रकार के पास विविध रस होने पर भी हृदित्व में धर्मशितर साने के लिए प्रयोग सतुलन और संयोजन विमा धर्मशित रहती है। कवि के लिए उसी तरह परिष्कृत दृष्टि के साथ याह्य सौन्दर्य और उससे सम्बद्ध मनोगत एस्थितिक प्रतिक्रिया को शब्दों में रूपांतरित करने की बलात्मक क्षमता जरूरी है। रूपयोजना की दृष्टि से हिन्दी कविता का सिलसिला अभावमून्य नहीं कहा जा सकता।

संयोजक धर्मशिति के साथ-साथ हिन्दी काव्य म प्राचीन रसों की परम्परा निरंतर मिलती है।

तीसरी धर्मशिति विशुद्ध रस नियोजन की है। इस धर्मशिति में छाया प्रकाश की पद्धति नहीं है। विम्बों के रस सीधे साने प्रयुक्त किये जाते हैं। रसों के माध्यम से धातविक की नियोजना की जाती है। इस धर्मशिति के रस वस्तुतः विम्ब की त्रियात्मक रूप म धर्मशित कर पाने की क्षमता रखते हैं। नयी कविता के उदय तक हिन्दी काव्य में विशुद्ध रगतस्व की स्थिति को पर्याप्त धर्मशित करना पडा। यात्रिक सभ्यता की गत्यात्मकता को धर्मशित करने के लिए गविन रेखाओं और सबल रसों के प्रयोगों के साथ वस्तु के भीतर तक देखने की दृष्टि विकसित हुई।

रस की चौथी धर्मशिति 'सवेदक' है जिसका सम्बध नयी कविता के सौन्दर्यबोध और उमकी धर्मशितनात्मक भूमिमा से है। चित्रकला के अनेक प्रायोगिक धातवों से इसके धातविक जुड़े ह। एक समान धर्मा मास चेतना और यथाथ को मुक्त शब्दों की धर्मशिति में देखने वाली गौणदृष्टि दोनों म उपलब्ध है। इस नाते चौथी धर्मशिति के रसों के सिलसिले में प्रभाववाद का उल्लेख धावश्यक है।

१९वीं शती के उत्तरार्द्ध म प्रभाववाद का उदय यथातथ्य धर्मशित (Naturalism) और धर्मशित यजनावात् के बीच की स्थिति है। यह एक विशेष प्रकार की शाली है जो बिन्दु विनिर्मित (Pointilistic) रूपहीन धातविकों में प्रतिफलित हुई। इस पद्धति के कलाकारों ने धर्मशितनात्मक प्रभाववाद रसों की पूर्ववर्ती परम्परा से विद्रोह किया। इस धर्मशिति के धर्मशित

दृश्य चित्रों के भ्रमन का मूत्रपात हुआ जिसमें १८७४ में वेजील, डेगास, पिसरो आदि ने तमाम विरोधा के बावजूद जीवन के अस्थिर सम्बन्धों और नगरो की अथहीनता को चित्रित किया। १९वीं शती का यह चित्रकलागत आन्दोलन २०वीं शती के प्रारम्भ में योसूफ के साहित्य में लभित हुआ। वॉमिंग्स और लावेल ने शब्दों के विशिष्ट संयोजन से काव्य में आंतरिक सवेगा की मृष्टि की। हिन्दी में प्रभाववाद सन ५० के बाद लक्षित हुआ और बहुत कुछ शब्दों में नयी कविता में दिखाई पड़ता है।

हिन्दी कविता में यह नयी दृष्टि प्रचलन नहीं आयी। कई मिले जुले प्रभाव नई दृष्टि को संवारते रहे। नए मूल्यों के भीतर सघष और परिवर्ष के परिवर्तित होते हुए माहोल ने क्रमशः एक नया वातायन खोला। दूसरे महायुद्ध के बाद कौटुम्बिक व्यवस्था से सघष करके मध्यवर्ग में एक नया व्यक्तित्व प्राप्त किया। आर्थिक कसावा में उसकी यह उपलब्धि नयी कविता और उसके पूर्ववर्ती काव्यमूल्यों के बदलते रूपों को क्रमशः शक्ति देता रही। छायावाद के समान नयी कविता का भी उपलब्धि स्वरूप स्वातन्त्र्योत्तर चार्चिक सघष और सजग रागात्मकता के कारण सम्भव हुआ। तारसप्तक में मुक्तिबोध के वक्तव्य में उठाई गई स्थानांतरणामी प्रवृत्ति की आवश्यकता नए मन में स्वीकार की। वह वैयक्तिक क्षेत्र से उठकर बाहर तो आया पर उतना ही सामाजिक होकर भी अतिव्यक्तिक होता गया। व्यक्ति केंद्र को दिशा-पापी बनाकर वह उतना ही अपने भीतर की ओर मुड़ा अतः काव्यविधा पर नए मूल्यों की उत्पत्ता के साथ क्षण सत्य की सम्भूतन प्रधान सौंदर्य चेतना, दमित कुठारे आक्रोश और खुली अभिव्यक्ति के प्रभाव आए। अनुभूति के विशिष्ट क्षण, आचलिकता की रागात्मक छुन्न और आधुनिक वाह्य के प्रति इन्द्रियगत दृष्टि को इस काव्य में गति मिली। इन तमाम खूबियाँ के बीच बहुत कम ऐसी रचनाएँ लिखी गईं जिनमें रग उजनी भूतक देते हैं। तारसप्तक के प्रकाशन के बाद क्योंकि सवेदनात्मक रगतत्व की स्थिति अपने पर नहीं टिका पाई इसलिए बाद के कवियों को एकाएक सौंदर्यदृष्टि का आधार नहीं मिला। दूसरे सप्तक के कवियों में रगतत्व का सबसे अधिक प्रभाव नरेश मेहता और घमवीर भारती में है। भारती में रगों की ताजगी है। ऐसा लगता है मांगो विम्बो के लिए रगा का चयन करते समय उन्होंने बिना किसी पूर्वापर प्रभावों के स्वयं ही अपने सवेदना को खुले ब्रह्म से आका है।

नरेश मेहता के रगों की मरीचिका गिरिजाकुमार माथुर से अधिक प्रयोजनीय, 'संभ्रम' और मौलिक लगती है। गिरिजाकुमार अपने मडकीले रगों के चुनाव के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। परिप्रेक्ष्य चित्रशिल्प सम्बन्धी शब्द है। साहित्य में यह विधा परम्परा से जुड़ी है जबकि नयी कविता में फोकस की विवृतिपूर्ण मानसचित्रों के परिपाश्व में परिप्रेक्ष्य को एक आर कर देती है। चित्रकला के प्रयोग में हुसन रामकिंकर और चावडा ऐसे कवियों को स्वीकार नहीं करत। गिरिजाकुमार का आग्रह उन चित्रकारों की तरह है जो आज भी रवि वर्मा की शली में सोचते हैं। यद्यपि नाग और निर्माण के कुछ चित्रों में उन लडस्वैपो का-ना आभास होता है उनमें फलाव कम, ब्रह्मस्फोक अधिक है। इनसे विम्बा की समग्रता तो उभर आता है किन्तु अतीन्द्रियतावश घूमिलता पीछा नहीं छोडती। नरेश मेहता में भी यह प्रभाव कुछ आंगों में मिल जाता है—

टेसू म तिथियाँ सब सुलग उठी
दँवो के यग सा यह उजला दिन ।

इन पवित्रियों में रग का संविधान भते ही स्पष्ट न हो लेकिन अथजय चित्रों में अगारो से दहकते टेसू की ली का रग मन पर छा जाता है। इस सदन में नयी कविता के सौंदर्यबोध में निहित रगतत्त्व निरूपण की यह शली रचना प्रक्रिया एवं यक्तिपरक संवेदनाओं में सम्बन्धित लगती है। उसके भी आध्यात्म और विषयगत प्रप्रोच अपनी अतिव्यक्तिक चेतनाओं की विमा से जुड़े हैं। परिणामतः निःसृत रचनाओं की भावभूमि, शली और शिल्प परम्परा से हटकर लगते हैं। उनके साथ सगति बठाना कठिन प्रतीत होता है कठिन इस लिए कि समग्र रचना प्रक्रिया एकदम भिन्न होती है क्योंकि आधुनिक चित्रकारों की तरह नये युग का कवि वृत्ति धर्मा होना है। और यह भी सच है कि रगों की विविध भावभूमियाँ विशिष्ट वग ही अनुभव कर पाता है।^१

उपचेतन मन के रग चेतन रगों से भिन्न होते हैं। इस दृष्टि से चित्रकला में भी वास्तविक रगों की स्थिति कभी संभव नहीं हुई क्योंकि चित्रित वस्तु के रग और प्रकृति में दिखाई देने वाले रगों में बहुत अंतर होता है। 'साधारणतया दृश्यमान रगों की भाँति कवि के मन में रगों की उपज नहीं होती न ही वे शब्द होते हैं जिनसे दृश्यमान वस्तु के ठीक वग का बोध हो सके। ऐसे वग का उल्लेख करने के लिए उन चित्रों और बिम्बों का उपयोग होता है जो अपरोक्ष रूप से कवि मन से सम्बन्धित होते हैं। इन रगों पर यत्कित्व का आरोप और शिल्प में वही प्रवृत्ति काम करती है जो आधुनिक चित्रकला में है।'^२

नयी कविता की भाषा में नए बिम्बों का संवहन करने की क्षमता आई। उसने रूढ़ अथवत्ता के जाल को उतार फेंका और शब्दाय की आंतरिक शक्ति पर आघत सौंदर्यबोध के नए क्षेत्र विकसित किये। उसके प्रयोग शिल्प में समकालीन चित्रकलागत प्रवृत्तियों की भंगिमा आई। कथन में वही दृढ़ता सिघाई और विघटित शिल्प देखा गया। वही तिवनता और विषयगत वैविध्य दोनों में लक्षित हुआ।

आधुनिकता पर एक मुक्तक दिनकर का है—

नोच कर जड से बेला चमेली
भर चुके हो कबटसा से बाग तुम अपना ?
और घर में चित्र कितने हैं पिकासो के ।^३

तात्पर्य यह कि आधुनिकता को पिकासो और कबटसों का पर्याय मान लिया गया है और कविता की आधुनिकता को भी कुछ विद्रूप की दृष्टि से देखा जाता है। कविता में प्रयुक्त बिम्ब और प्रतीक जो परम्परागत नहीं हैं पिकासो के चित्रों के समान ही कठिन समझ लिए जाते हैं। हिन्दी में इससे उदाहरण सन् ५५ के आसपास की रचनाओं में मिलते हैं। छोटी कविताएँ—रगों की दृष्टि से प्रतिक्रियात्मक लगती हैं। उनके सौंदर्यबोध में

१ श्याम परमार अकविता और कला सन् १९६२ पृष्ठ ६२

२ श्याम परमार अकविता और कला सन् १९६२ पृष्ठ ६३

३ दिनकर नए युगाधिन आधुनिकता

विद्रूप कुण्डा और आक्रोश के प्रतिरिक्त रगो की धुधली छाया दृष्टिगत होती है। जापानी काय के हाइकू, टोटकू और रैगा आदि कम पंक्तियों वाले छंदा में सौंदर्य की यह क्षमता द्रष्टव्य है—

उगता चांद डूबना सूरज
बीच भील सी
पीली सरसो फूली ।^१

और

चाद चितेरा
आँक रहा है शारद नभ में
एक चीड़ का खाना ।^२

चित्रकला में रगो का संयोजन भाव और वष्यवस्तु के सुसम्बद्ध नियोजन में सहायक होता है। काय में यही रग अमूर्त बिम्बों और गत्यात्मक दृश्यों की संयोजना करते हैं। काव्य क्योंकि मुखर है इस कारण चित्रकला की तुलना में अधिक कथ्यगत समग्रता लाने में सफल है। “रग चित्रकला में पदायगत विषय हैं पर रगा की सीमाएँ काव्य में बाधक नहीं होती। चित्रकला की तरह उनमें विभिन्न रगीय तारल्य का भास होता है। ये बिम्ब उत्पन्न करते हैं और अपने प्रभाव को रस, लक्षणा और अर्थ के सन्दर्भ में पदायगत, वस्तु से वहीं ज्यादा व्यापक क्षेत्र में ले जाते हैं। इन प्रभावों को कवि न केवल दृश्यगत उपकरणों में ही, बल्कि अवचेतन मन स्थिति—कम्पन, प्रवृत्तस्वर, नाद और प्रवास, आधुनिक जीवन की ऊष्मा और गंध में भी अनुभव करता है।”^३

रगों के प्रति दृष्टिकोण अब परम्परागत नहीं है। जैसे जैसे दृश्य चेतना तीव्र और छाया प्रकाश के नियोजन से उत्पन्न सुसंस्कृत मानसिक प्रक्रियाओं में विकसित होती गयी, रगों की संख्या बढ़ी और आधुनिक कविता में कोमल रगो पर अधिक बल दिया गया। सादृश्य का सिद्धांत स्वीकार करते ही स्पष्ट और गंध की चेतना का संयोग काव्य में हो गया—

जैसे डबडबाते पवती बादल
पहाड़ी भील के मरकत—हरे जल पर
तुम्हारी देह में प्रति
भगता महसूस करता हूँ—
कि उन अधी भतल ऊँचाइयों से फिमन
रुई की तरह
आराम से उस नभ बाहरे पर उतर आऊँ ।^४

१ अज्ञेय अरी ओ करुणा प्रभावय, पृष्ठ १०२

२ अज्ञेय अरी ओ करुणा प्रभावय पृष्ठ ११५

३ श्याम परमार अकविता और कला मद्रम पृष्ठ ६५

४ कुँवर नागय्य पहाड़ी भील

लोकजीवन की ताज़गी नन्दलाल बोस के चित्रों में प्राप्त होती है पर काव्य में ग्रामीण रंगों की उष्मा सूक्ष्म अवस्था को नए आलोक में प्रतिष्ठित करती है। नरेश मेहता ने 'वनपाखी सुनो' में मालवा के रंगों को बटोरने का प्रयास किया है। 'उनमें रगतत्त्व की उजली चटक उभरती है और अधिकांश रचनाओं में रंगों के परिष्कृत शेड्स और यथोचित सादृश्य रेशमी रंगों का निखार स्पष्टतया अनुभूति की सृष्टि करने वाला वातावरण है। उनमें एक मिला जुला बिम्ब समुच्चय है जिसमें कई तरह के रंग रंगतें और विशुद्ध वण के छिटके प्रभाव और ताजे 'स्ट्रोक्स' हैं। यह ताज़गी हरिनारायण यास की कविताओं में भी है।

आधुनिक कविता की कुछ रंगतें एबदम नयी हैं। प्रचलित रंगों के प्रतिरिक्त अन्य कई रंगतें यात्रिक जीवन ने कविता को दी है। चित्रकर्म की दृष्टि से प्रयुक्त मूलगत रंगानुभूति (क्लर सेसेशन) बल (बल्यू) धनत्व (इटेन्सिटी) गति (रिदम) और सगति को कविता में श्रमशः मिला जुलकर स्थान मिला। रंगानुभूति एक कलात्मक गुण है जो काव्य के सौंदर्य के लिए आवश्यक है—

सूरज में नहाए हुए
नीले कमल सा यह चत का नशीला दिन
मैंने बिताया नहीं।^१

शमशेर के काव्य के रंग अधिक इन्द्रियगत हैं शायद इसीलिए मुक्तिबोध ने उनके काव्य की मूलवृत्ति को इम्प्रेसनिस्टिक चित्रकार की माना है।

चित्रकला के सीमित रंगों की अपेक्षा काव्य में शब्दों के प्रभाव से अनेक मित्र रंगों की चमक अनुभव की जा सकती है। देगज शब्दों में सफ़ा रंगों और रंगतों के लिए उपयुक्त नाम हैं।

जो वैचित्र्य वैविध्य और अभिव्यक्ति का एकदम अलग संवेदक पण चित्रकला के अधुनातन प्रयोगों में आया वह नयी कविता में सहज ही प्राप्त होता है। स्वर माधुर्य और ध्वनि के अपरोक्ष प्रभाव काव्य बिम्बों में कई तरह उपलब्ध हुए—

छिड़की से एक पीला गुलाब
रह रहकर टकराता रहा।^२

नयी कविता में रगतत्त्व की एक भिन्न स्थिति है। संवेदक अवस्था के अन्तगत होकर भी उसमें अलग व्यक्तित्व है। उसमें गत्यात्मक आवेपक की दृष्टि है। असतृप्ति, अनिरेक, विलक्षणता तथा कथन की सामान्य विसंगति का मिला जुला प्रभाव, सम्पूर्ण रचना के विघटित बिम्बों में मिलता है। 'चाहे वह शमशेर की गत्यात्मक यामिनिक दृष्टि का चित्रात्मक प्रयास हो चाहे कंदर नारायण के कल्पनिक सफ़ेद चित्रा की गति चाहे विपिनकुमार की कविताओं में प्रगट सहजबोध की विनगनिया के वैचित्र्यपूर्ण आयाम अथवा जगन्नीग गुप्त की विघटित

१ रघुनाथ परमार कविता और कला सदर्भ, पृ० १०

२ धनवार भारती चेत का एक दिन

३ शमशेर का 'बोले' राहुर अथ भी संभावना है 'अभी अकरर का सरोवर' में सुनकर'

सौंदर्य दृष्टि—बात वही है जो किसी समय बनगोंग, पिकासो, सेजा गोगा और मातिस के चित्रगत रंगों में देखी गई और वही प्रयोग अनेक सघन भेलते हुए शैलोज मुक्जी कृष्ण हेब्बर, श्यावदा चावडा, रामकुमार भयवा 'ग्रुप १८६०' के कलाकारों में देखी गई। पिकासो के क्यूबिज्म तथा दाली मेक्स आदि के एन्स्ट्रेवट (सुरियलिस्ट) अवचेतन दृष्टि रखने वाले पारचात्य चित्रकारों की कृतियाँ में वही बात बनी रही जो वर्षों बाद पश्चिम के कवि में आई और वही भारतीय चित्रकला के आधुनिक प्रयोगों के साथ हिन्दी कविता में लक्षित हुई। जितने दे, विमलदास गुप्त बेंद्रे आदि कलाकारों के चित्र नयी कविता के बहुत निकट लगते हैं। अधुनातन कविताओं में यही सामंजस्य वही अधिक है। तो भी इस बात की उपेक्षा नहीं की जा सकती कि यामिनी राय की अनुरूपता ठाकुरप्रसाद सिंह में अथवा आरा की लक्ष्मीकांत वर्मा में तथा रोरिक की सतुलित आधुनिकता अज्ञेय में है।^१

सक्षेप यह कि नयी कविता शिल्प के क्षेत्र में रूपाकार मात्र नहीं है। शिल्प सम्बन्धी जितने भी प्रयोग नयी कविता ने किए उन्हीं शब्दाडम्बर कहना नयी कविता के प्रति अत्राय होगा। गुजराती की नयी कविता के विषय में एक बात कहनी आवश्यक है—गुजराती नयी कविता साहित्य के गीत प्रधान वातावरण में अपने को स्थापित करने की प्रक्रिया में है। वहाँ कविता का विकास की गति बहुत ही मथर रही है और शिल्प के प्रति कवियों का खयाल वही है जो प्रयोगवाद के आरम्भिक दिनों में हिन्दी के कवियों का था। हिन्दी नयी कविता भाव और अभिव्यक्ति दोनों ही दृष्टियों से विकसित हो चुकी है—वसे उसके आगामी विकास की संभावनाएँ अभी समाप्त नहीं हुई हैं और गुजराती नयी कविता का पूरा भविष्य, उसकी सभी संभावनाएँ उसके आगे हैं।

विवेचन कुछ कवि

अज्ञेय

नयी कविता का इतिहास अज्ञेय की काव्यकृतियों से ही आरम्भ होता है। अज्ञेय उन कवियों में हैं जिनका काव्य में समय समय पर होने वाले काव्य आंदोलनों से आए मोड़ स्पष्ट हो जाते हैं। समय की दृष्टि से अज्ञेय का रचनाकाल सन ३३ से आज तक विस्तृत है। नयी कविता के लिए सन ३३ या सन् ४२ में प्रकाशित कृतियाँ भले ही महत्त्व की न हों। अज्ञेय की काव्य यात्रा का ज्ञान करने के लिए उनका महत्त्व है।

उनकी आरम्भिक काव्यकृतियाँ—भग्नदूत और चिंता में छायावादी घमिमता, गीतों का रुमान और प्रणय की प्रतिगम भावुकता दिखाई पड़ती है। स्वतंत्रता संग्राम के दौरान रची जाने के कारण ये आतिकारी जीवन से सम्बन्धित भावुक स्मृति खण्ड हैं जिनमें आतिकारी गतिविधि का क्रम और विरहजनित वेदना का वर्णन अधिक है। इत्यन्त में सन् ४६ में प्रकाशित हुई जिसमें सपूरे स्वरों की कृष्ठा का स्वर मुखरित है जिससे हुए परम्परागत भावा के स्थान पर 'कुछ और' कहने की उत्कण्ठा है। सन् ४६ में प्रकाशित 'हरी घास पर क्षण भर' एवं सहज उत्साह में परिपूर्ण है जिसमें पहली बार निरधर भटवन के साथ अज्ञेय की कविता की एक महत्त्वपूर्ण मोड़ मिला है। बावरा अहरी '५४ इन्द्रपु रौं' हुए ये ५७, अरी को करना प्रथम '५६, अंगन के पार द्वार '६१ और कितनी नाया कितनी बार ६७ अज्ञेय के नयी कविता के काव्य सग्रह हैं। इन सग्रहों में अज्ञेय की कविता ने अनेक नए आयाम छुए हैं। प्रेम की मामिक, सहज अनुभूति से लेकर असाध्यवीणा की रहस्यात्मकता तक उनका काव्य का प्रसार है पर उनका काव्य का मूल स्वर प्रेम भावना ही है। उनकी आरम्भिक कविताओं में छटपटाहट अधिक है गति उननी नही है। उनमें गौर रोमांटिक होने का प्रयास तो है पर रुमानियत से उनकी कविता मुक्त नहीं होती। तार सन्तक की कविताएँ एगो ही भावमूर्ति पर सदा हैं जहाँ रामानुजिम उन पाद्य है और प्राग नया प्रयोग करने के लिए एक तर्क, एक प्रयास।

अरी को करना प्रथम '५६ का गीत का गाना के अन्तगत जापानी कविताओं का प्रवेश के माध्यम से अनुवाद किया गया है। हाइकु, वागा, रागेन्ग प्राणि जापाना एता का परिचय इहीं कविताओं के माध्यम से हिन्दी जगत् को प्राप्त हुआ है। यह टीका है पर इन अनुवादों से कविता की गहराई तक नहीं पहुँचा जा सकता। प्रमुख कारण यह है कि 'हाइकु—

जापानी म, जैन सम्प्रदाय से सम्बन्धित जिनासाधनों की सूत्र रूप में अभिव्यक्त है इसी कारण—

ताल पुराना

कूना दादुर

गडुप^१

जैसी कविताएँ केवल स्थिति के सतही चित्र उभारती हैं। पुराना ताल और मेढक के कूदने की आवाज के पीछे की गम्भीरता और प्रतीक का मूल अर्थ स्पष्ट नहीं हो पाता।

‘आंगन के पार द्वार’ की लम्बी कविता असाध्य बीणा एक लम्बी परिचर्चा का विषय रही है और उसके आधार पर यह सिद्ध किया जाता रहा है कि ताल बगावत अस्वीकार और शक्ति के बाद भी मनुष्य के विकास की चरम परिणति रहस्य में होती है पर वास्तव में असाध्यबीणा को अर्थ की एक विशेष दिशा की ओर उमुख सजनात्मकता की निष्पत्ति माना जा सकता है। ‘इस भावभूमि पर कवि यदि अनुभव कर कि अंतिम उक्ति मौन है तो वह उचित ही है। वहाँ मौन, समर्पण अथवा स्वीकरण के रूप में सजन का एक मुख्य उपादान है।’^२

उनकी आरम्भिक कृतियाँ म रहस्य का जो परिचय प्राप्त होता है ‘अरी ओ कण्ठा प्रभामय और ‘आंगन के पार द्वार’ में उस एक नया स्वरूप प्राप्त हो गया है। ‘हरी घास पर क्षण भर की ‘तुम्ही हो क्या बधु वह’, ‘बावरा अहेरी की ‘विज्ञप्ति’ और ‘इन्द्र धनु रीदे हुए ये’ में जितना तुम्हारा सच है तथा ‘अरी ओ कण्ठा प्रभामय’ की ‘द्वार हीन द्वार’ जसी अनेक अभिव्यक्तियाँ अर्थ के काव्य में मिलती हैं जिनमें कवि, सजन के रहस्य को स्पष्ट करना चाहता है। आस्तिकता का भाव अर्थ की रचनाओं में है जो कहीं-कहीं अनिश्चय और विद्रोह में बदल जाता है (उदा० पूर्वा में सकलित—नहीं तेरे चरणों में), पर ‘आंगन के पार द्वार’ में आस्तिकता और सजनात्मक रहस्यवाद की पूरी-पूरी सगति बढती है।

अर्थ का काव्य कुछ विशिष्ट मानसिक अवस्थाओं को व्यक्त करने वाले शब्दों से संकेतित होता है। इन अवस्थाओं की पहली सफल अभिव्यक्ति ‘हरी घास पर क्षण भर’ में हुई और उसी सप्रह में कुछ ऐसे शब्द सामने आए जा प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में अर्थ की मूल काव्य प्रकृति के स्रोतक हैं जिनकी अनुगूँज बावरा अहेरी, ‘इन्द्रधनु रीदे हुए ये’ और ‘अरी ओ कण्ठा प्रभामय’ से होती हुई आंगन के पार द्वार’ तक विभिन्न—बहुत विभिन्न नहीं—मन स्थितियों से प्रतिकूल होती चली आई हैं। कवि का भोक्ता ‘मैं’ उन शब्दों के मनन द्वारा मानो अपने को विराट के स दम में खोजता है, कभी अपने से विराट को सद्म देता है।’^३

अभिजात भाषा उनके काव्य का सबलतम पक्ष है। उनका प्रत्येक शब्द जस कुशल शिल्पी के हाथ से तरासी गयी किसी प्रतिभा का अंश हो। उनके आरम्भिक काव्यों—विशेषतः भगनदूत और चिंता की भाषा अत्यंत वाञ्छित है—जिनमें छायावादी ढंग की

१ अर्थ अरी ओ कण्ठा प्रभामय ताल पुराना

२ रा० ग्व० चतुर्वेदा अर्थ और आधुनिक रचना को समझा, पृ० २७

३ कुंवर नारायण दिवेक के रंग पृ० १५६

कशोर भावुकता की अभिव्यक्ति ही प्राप्त होनी है।

'उनकी कविताओं में इम्प्रेगनिस्' कलाकाराणा सा क्षण चित्रण प्रधान है। इसी से उसकी अनुभूति में अतर्निहित मूक ध्वजा एक घुटा सा दृग् कुण्डल पीडा होने पर भी वह भावुकता का प्रदर्शन नहीं करता। उसकी कवना प्रगाढ है। उसमें परिताप की जलन है, अतृप्ति का धुंधलाना नहीं।'

मुक्तिबोध

तार सप्तक में मुक्तिबोध की कविताएँ भले ही सफल हो उनका नाम साहित्य से किसी न किसी प्रकार सम्बद्ध हर व्यक्ति की जवान पर उस समय आया जब वे एक लम्बी बीमारी से एकदम टूटकर बेहोशी की हालत में दिल्ली लाए गए थे। मुक्तिबोध ने राता रात इतनी अधिक रूपाति पा ली जितनी वह अपने जीवन में कभी सोच भी नहीं पाते और उनकी मृत्यु के बाद—यानी इक्कीस वर्षों के लम्बे अंतराल के बाद उनका काव्य सग्रह चाँद का मुह टेंढा है' प्रकाशित हुआ।

'चाँद का मुह टेंढा है' का लम्बी फट्टेसी प्रधान और यग्यात्मक कविताओं ने मुक्तिबोध के कवि रूप के लिए एक विवादमुक्त स्थान सुरक्षित कर दिया। अज्ञेय के बाद मुक्तिबोध का ही नाम है जिससे नयी कविता की विशेषताएँ स्पष्ट हो जाती हैं। मुक्तिबोध, मूलतः प्रगतिवादी विचारधारा के अनुयायी थे—इसी से उनकी कविताओं में वग सघष का स्वर कही कही बहुत स्पष्ट हो गया है।

मुक्तिबोध की कविताओं के लिए रामशेर का परिचय अत्युक्तिपूर्ण नहीं है—

"मुक्तिबोध की कविता अदभुत सकेतो भरी, जिज्ञासाओं से अस्थिर—कभी दूर से शोर मचाती, कभी कानों में चुपचाप राज की बातें कटती चलती है। इसमें लय, सुर और ताल की बारीकियाँ न ढूँढो। ये लिपियों की भावुकता नहीं, इनमें विचार गुणगुनाते हैं इनमें तस्वीरें बहुत ही जागे हुए होश की हैं। इनका अर्थ प्रेम का आलिंगन नहीं विलाप नहीं, पमानों के इशारे नहीं, भीगतो रातो—करघट्टे लेती सुबहों को अगडाइयाँ और वसमसाहटें नहीं। यहाँ देश विदेश के इमेजों का उलभाव नहीं। फरार' नहीं, इ क्लाव नहीं। इनका रोमान ददनाक है और आज का है। बिल्कुल आज का है और बहुत पुराना भी है।

"अगर कविता में ऐसी कोई गाथा उमर उमर उठे तो वह कितनी ही लम्बी हो, कितनी ही लम्बी वह हो अखरेमी नहीं।"

सही है कि मुक्तिबोध की कविता अदभुत सकेतो से भरी है—सही है कि ये लिपियों की भावुकता नहीं और यह भी सही है कि इनका रोमान ददनाक है लेकिन उसके माध्यम से उभरता हुआ दद बेहद आसदायक है उसमें वह समाम पीडा निहित है जो आतंकित कर देती है। नयी कविता का स्वर कितना भी बोद्धिक हो, उसके मूल में कोमलता अवश्य है पर मुक्तिबोध की कविताओं में एक अजीब तरह का बिखराव मिलता है। अनुभव की व्यापकता

* प्रभाकर मारवे विके न रग, ५० ८

ध द का मु ह टेंढा है, ५

श्रीर परिवेश जीवन से गहन सम्बद्धता यानी भूरा प्यास के सीमित दायरे से बाहर निकालकर विविध छवियों, प्रश्नों और संवेदनाओं से भरे जीवन के बीच ला खड़ी करती हैं। कवि की प्रगतिवादी दृष्टि उसके परिवेश बोध, सामाजिक चिंतन और अनुभव विविध्य पर और बल देती है। शमशेर के अनुसार—

“मुक्तिबोध ने छायावाद की सीमाएँ लाँचकर, प्रगतिवाद से माक्सवादी दशन ले प्रयोगवाद के अधिकांश हथियार सभाल और उसकी स्वतंत्रता मटसूस कर—स्वतंत्र कवि रूप से सब वादो और पार्टिया से ऊपर उठकर निराला की सुथरी और खुली मानवतावादी परम्परा को बहुत आगे बढ़ाया।”^१

दूसरे शब्दा में एक ‘समयवी कवि के रूप में मुक्तिबोध का नाम लिया जा सकता है क्योंकि वह वर्तमान सभी धाराओं के गुणा को ग्रहण कर अपनी रचनाओं में नवीन प्राणों की स्थापना करते हैं।

प्रयोगवाद का प्रयोग शब्द केवल शिल्प के लिए प्रयुक्त नहीं है अपितु यहाँ प्रयोग कथ्य और शिल्प दोनों के ही लिए हैं। पर मुक्तिबोध का प्रयोग विषयवस्तु पर अधिक निर्भर है जो एक साथ उनकी सीमा और विशिष्टता दोनों ही हैं। नयी कविता में छन्द विषयक जो परिवर्तन हुए हैं उनमें छन्द की परम्पराबद्ध योजना के स्थान पर शब्द स्वर और पदगतियाँ एक नवीन, असाधारण और व्यक्तिगत व्यञ्जना की मृष्टि करती हैं—मुक्तिबोध की कविता उसका प्रमाण है।

‘मगर उनके यहाँ मुक्तछन्द की निरालीय गति में प्रस्तुत राजनीतिक सामाजिक इतिहास का मूल्यांकन जो काव्य तत्त्व के माध्यम से होता चलता है वही कवि की मुख्य शक्ति है। अपनी शाली में मुक्तिबोध अमृत को मूत करने की सहज शक्ति रखते हैं।”^२

तारसप्तक की रचनाएँ ‘चाँद का मुँह टेढ़ा है की भूमिका मात्र है। यदि उनका व्यापक जीवन अनुभव तथा लोक परिवेश से संपर्क उनकी सबसे बड़ी शक्ति है तो शिल्प के प्रति उनकी असावधानी सबसे बड़ी कमजोरी भी है, जिसके कारण उनके अनुभव खण्ड एक में नहीं बंध सकते—और बिम्बों की रचना में सश्लिष्टता तथा सघनता नहीं भर पाती। बिम्ब टूट बिखर जाते हैं और कहीं-कहीं उनमें सपाट अभिधात्मक कथन उभर आता है और प्रगतिवादी चिन्तन तथा धारणा का बद्ध स्वर उतरा जाता है।

शमशेर ने कहा है कि जिन कविताओं में ऐसी गाथाएँ उभर कर आती हैं जितनी ही लम्बी वह हो, अखरती नहीं। कविता की लम्बाई पर शमशेर ने बहुत बल दिया है और उन जितनी ही लम्बी कविताओं में (अंधेरे में या चाँद का मुँह टेढ़ा है—उदाहरणतः) प्रभाव की गठन के स्थान पर बिखराव ही अधिक स्पष्ट होता है जैसे अनुभवों के बड़े-बड़े शिलाखण्ड एक दूसरे से असम्बद्ध यहाँ से वहाँ तक पड़े हुए हैं यह दूसरी बात है कि इस असम्बद्ध सम्बद्धता का भी एक सौंदर्य है।

१ चाँद का मुँह टेढ़ा है, पृ० २६

२ वही, पृ० २७

मुक्तिबोध के काव्य की भाषा सहज है किन्तु कविता में प्रयुक्त दुरुह प्रतीकों और लम्बे लम्बे रूपकों के कारण वह अस्पष्ट हो गई है।

शमशेर

शमशेर के काव्य के दो सार हैं जिन्हें एक दूसरे से पथक नहीं किया जा सकता ऐसे भी शमशेर की कविता और शायरी को अलग अलग करना उचित नहीं है भले ही एक ही व्यक्ति द्वारा लिखी गई इन रचनाओं में अर्थात् अंतर है।

आत्मस्थ होने के बावजूद काव्य की सामाजिकता में विश्वास करने के नाते शमशेर कविता को सब तक पहुंचाना चाहते हैं जिसका आभास उनके काव्य में मिलता है।

शमशेर के अनुसार कवि का काम अपनी भावनाओं में, अपनी प्रेरणाओं में अपने आंतरिक संस्कारों में समाज सत्य के मर्म को ढालना—उसमें अपने को पाना है, और उसे पाने की अपनी पूरी कलात्मक क्षमता से पूरी सच्चाई के साथ व्यक्त करना है, जहाँ तक वह कर सकता है।

कविता की रचना के लिए भाषा एक प्रपूर्ण फिर भी अनिवाय माध्यम है, अपने आप में सशक्त और समर्थ होकर भी वह कविता के लिए अपर्याप्त है। कविता यदि किसी आंतरिक भाषातीत व्याकुलता की अभिव्यक्ति है तो वह 'याकुलता' अपनी समग्रता और जटिलता में तभी सम्प्रेषित हो सकती है जबकि भाषा का बाह्य, अथर्वक विधान उसके भाग में कम-से-कम बाधक हो। अनुभूति शब्द से परे हैं शब्द के माध्यम से उसे अभिव्यक्त करने की विवशता को स्वीकार करते हुए भी, कवि उसे अनुभूति के शक्तिशाली घरातल पर ही सम्प्रेषित करना उचित समझता है। अटपटी भाषा, अधूरे चित्र, सवनामगली अल्प कथन ये सब कवि के उसी प्रयास के प्रतीक हैं जिसके सहारे वह अस्पष्ट को स्पष्टाभास द्वारा स्पष्टता से परे ले जाना चाहता है।

शमशेर साक्षात् कवि हैं—निजी विषय, निजी भाषा, निजी मुहावरे और निजी प्रतीक काजते पाते हुए, अनुभव में डूबे और डूमरो पर अनुभव के मानो में व्यक्त होते हुए, व्यक्तिगत अनुभूतियों की भाषा रूपी सामाजिक माध्यम में ढालने पर अभिरुचि से और अनुभूतियों की प्रामाणिकता अक्षुण्ण रखने की उत्पत्ति, प्रेम की निराशा से कुण्ठित पर साथ ही जीवन के हृदय की आज सङ्कुचित देखकर व्यथ।

कुल मिलाकर शमशेर की कविताएँ मनोरंजना की, 'मूठ' की कविताएँ हैं। गद्य नहीं कोई विशेष अर्थ नहीं रखते। शायद उनकी कविता में उस कोमल और निरीह भाव की तरह है जिससे प्रत्येक व्यक्ति अपना सगीन निवास करता है—बेमुरा या स्वर्गीय।

एक पंक्ति में उनकी कविता का परिचय इस प्रकार किया जा सकता है—कामल और निरीह धन धारणीय और वनावट से दूर—

टूटी हुई विपरीत हुई धार
की दली हुई पाँव के नीचे पतियाँ
मरी कविता।^१

अलंकार भी उनमें शब्दाढम्बर नहीं, एक तरह की सात्विक उष्णता का प्रयास बनकर जाता है, और व्यंजना या संज्ञान के साथ मनोहर सम्बंध स्थापित करता है। परस्पर वरोधी प्रवृत्तियों की उपस्थिति भी उनकी कविता की दुरुहता का कुछ कारण रही है। एक ओर तो वह प्रगतिशील विचारों के अनुरूप बाह्य घटनाओं एवं परिस्थितियों से सम्बद्ध तथा वैषयपरक है, दूसरी ओर उस पर छायावादी कुहासे और रूमनियत का प्रभाव है। प्रगतिवादी इतिवृत्त और छायावादी रहस्यभाव से अछूती रहने पर भी शमशेर की कविता इन दोनों वादों के आग्रहों का एक अदभुत सम्मिश्रण अवश्य है।

काव्य विधान और छंद के प्रति हिंदी कविता की बढ़ती हुई उदासीनता के संदर्भ देखें तो ज्ञात होगा कि अज्ञेय ने सप्त मात्रिक छंदों को अमश त्याग कर भी छंद का बंधन स्वीकार अवश्य किया था। उनकी कविता में छंद विद्यमान है, यद्यपि उसकी घडकनें बीच-बीच में अतिरिक्त प्रभाव डालने में सहायक होने के लिए डूब जाती है अथवा बढ जाती हैं किन्तु शमशेर ने छंद के बाहरी मात्रिक बंधन को तोड़ दिया है। केवल उसकी आंतरिक विशेषता लय को अपनाया है। इसीलिए उनकी कविता वाद के नये कवियों की गद्य रूपिणी कविता से भिन्न प्रतीत होती है। उसमें वाक्य का पद्यात्मक विन्यास है और लयात्मकता पर आधारित छंद ध्वनि भी।

शमशेर इसका प्रमाण है कि कविता जिस विकलता से उत्पन्न होती है, उसकी अग्नि व्यक्त गद्य में भी उतनी ही भली प्रकार संभव है जितनी पद्य में। अपनी विविध काव्य भूमिमात्रा सहित शमशेर, अनजाने में ही कविता के प्रति आत्मवाद को आरंभ करने वालों में हैं।

शमशेर की कविताओं को बार-बार पढ़ने पर जो तथ्य सामने आता है वह उन कविताओं पर से अतियथायवाद या मार्क्सवाद का आवरण उतार देता है। शमशेर के अनुभव सत्तार में अतियथायवाद या मार्क्सवाद अनुभूति के जगत् से नहीं बुद्धि के माध्यम से आए हैं। अनुभूति की यथायता और सत्यता की परख उनकी 'प्रेम कविताओं में होती है। अपने मूल में छिपे हुए उद्गू शायर की भावुकता और रूमनियत से शमशेर को कभी मुक्ति नहीं मिल सकी। उनकी कविता की दुरुहता देखकर भले ही उसमें आधुनिक जीवन के उनके सूक्ष्म संक्रांत अनुभवों का अनुमान कर लिया जाए, किन्तु मूलतः उनकी आधुनिक अरूप कला के आवरण में उनके रूमानी अनुभव का ही सत्तार है।

गिरिजाकुमार माथुर

तारसप्तक में सकलित कवियों में गिरिजाकुमार ही ऐसे हैं जो नयी कविता की बौद्धिकता से अलग छायावादी गीता की परम्परा को आगे बढा रहे हैं। नयी कविता में शिल्प के प्रति जहाँ एक उदासीनता मिलती है वहाँ गिरिजाकुमार कविता में लय और नाद को अनिवाय मानते हैं और संभवतः यही कारण है कि छायावादी भाव को ग्रहण करने के बाद भी अभिव्यक्ति के क्षेत्र में नवीनता का समाहार उन्होंने किया है। नयी कविता के क्षेत्र में एक तथ्य जो विशेष ध्यानाकर्षित करता है वह यह है कि अपने को मसीहा बनाने के प्रयास में कवि को स्वयं आलोचक बनना पड़ता है और स्वयं अपनी कविताओं की व्याख्या करनी पड़ती

है 'नयी कविता सीमाएँ और सभावनाएँ' गिरिजाकुमार का ऐसा ही ग्रथ है जिसमें नाद और ध्वनि के प्रति अपने मोह को वे इन शब्दा में स्पष्ट करते हैं—

कविता में स्वर ध्वनियों के आधार पर रचा गया नादतत्व अधिक सखिल्य एव प्रांतरिक गतिमयता अर्थात् लयवत्ता को उत्पन्न करता है।^१

अज्ञेय के बाद गिरिजाकुमार ही ऐसे कवि हैं जो तारसप्तक के प्रकाशन से पूर्व ही काव्यक्षेत्र के परिचित हस्ताक्षर हो चुके थे। मजीर का प्रकाशन सन '४१ में हुआ था पर उस पर भी उतरछायावादी कविताओं की स्पष्ट छाप लगी हुई थी। मजीर की भूमिका निराला ने लिखी थी और उनके शब्दों में—

'गिरिजाकुमार माथूर निकलते ही हिंदी की निगाह खींच लने वाले तारे हैं। काव्य के आकाश में उनका बहुत ही मधुर और रंगीन प्रकाश हिंदी के घरातल पर उतरा है। बोलवाले तार की तरह भजबूत और स्वर से मिले हुए अपने पहले ही भ्रकार से उन्होंने लोगो का दिग्ग से लिया है।'

वास्तव में मजीर की कविताएँ उस सपना देखने वाले बच्चे की तरह हैं जो दुनिया को अपनी कल्पना के अनुरूप ढाल लेता है—लेकिन काय और कारण के बीच सम्बन्ध स्थापित करने में असमर्थ रहता है। मजीर उस किशोर मन की अभिव्यक्ति है जो प्रथम प्रणय की भावुक कल्पनाओं में डूबा हुआ है पर उन कल्पनाओं के टूटने पर जो एक दूसरा संसार उसके सामने आ जाता है वह उदासी से भरा हुआ है। इसके अतिरिक्त सधप और अनुभव से भुके हुए व्यक्ति की पीडा इसमें है जो यथाथ से हताश होकर बार बार अतीत की ओर लौटने के लिए व्याकुल हो उठता है—

आज तेरा भोलापन चूम,
हुई चूनर भी अलहड प्राण ।
हुए अनजान अचानक ही,
कुसुम से मसले बिखरे साज ।^२

और

विदा समय क्यों भरे नयन हैं ।
अब न उदास करो मुख अपना,
बार बार फिर कब है मिलना ।
जिस सपने को सच समझा था,
वह सच आज हो रहा सपना ।^३

और

प्यार बड़ा निष्ठुर था मेरा ।
काटि दीप जलते थे मन में
कितने मरु तपते शौचन में ।

१ स० नगेन्द्र लोकप्रिय कवि गिरिजाकुमार, प० ४०

२ वही ,, प० ४४

रस बरमाने वाले आकर
विष ही छोड़ गए जीवन में ।^१

गिरिजाकुमार की दूसरी उपलब्धि '४६ में प्रकाशित 'नाश और निर्माण' है। उसके नाम से ही आभास होता है कि उदासी और निराशा के बाद सुबह की प्रतीक्षा यथ नहीं हुई है। नाश और निर्माण में कविताएँ दो सीमाओं की हैं—उनमें 'नाश का तुम शाप या वरदान दे दो' से लेकर 'केसर रंग रंगे बन तक का अवसाद और उल्लास सम्मिलित है।

'नाश और निर्माण' की रचनाएँ स्पष्ट रूप से कवि की दोहरी मन स्थिति को रेखांकित करती हैं। रचनाएँ पढ़कर लगता है कि जैसे कवि जिसा ऐसी सधि रेखा पर खड़ा है जहाँ एक रास्ता छोड़ जाकर मृत्यु की काली गहराइयाँ में खो गया है और जहाँ शताब्दियों का अधकार जमकर चिरंतन अस्तित्व की चट्टानों में परिणत हो चला है और दूसरा रास्ता उसके ठीक विपरीत उस ओर गया है, जहाँ सुबह की गुनगुनी धूप है और खुले हुए आकाश में नीचे फूलों के समुद्र में स्नान कर आई हवा मदानों और पवनों पर सगीत बिखेर रही है ।^२

'धूप के धान' और 'शिलापत्त चमकीले' के बाद उनका एक और काव्य संग्रह आया है— 'अभी कुछ और'। लेकिन कवि के पास कहने के लिए कुछ नया नहीं है। प्रतीक, विम्ब और शिल्प के क्षेत्र में नयी कविता की प्रयोगवादिता का समर्थन करने पर भी कथ्य के क्षेत्र में वे वहीं हैं जहाँ मजोर में थे। 'पृथ्वीवत्प' जैसा काव्य जिसे वे कास्मिक काव्य कहते हैं, रचने पर भी उनकी बाकी उक्तियाँ रोमांस और नारी शरीर के गिद घूमती हैं। 'धूप के धान' में घटना क्षेत्र भारत से हटकर अमेरिका हो गया है। भविष्य के प्रति सशक्त आस्था गिरिजाकुमार की कविताओं में हमें मिलती है, लेकिन कोई मौलिक जीवन दर्शन अभी नहीं मिला। गिरिजाकुमार मन से रोमानी भावुक और आदर्शवादी हैं और सिद्धांत के स्तर पर मानवतावादी। उनकी रचनाओं में आदर्शों को देख कर उनकी वास्तविकता का परिचय पाने का साहसपूर्ण आग्रह नहीं मिलता।

उनके काव्य में प्रयुक्त विम्ब सामान्यतः कोमल हैं किन्तु विराट और परप विम्बों की भी क्षमता का अभाव नहीं मिलता। विषय की भाग के अनुसार उनके विम्बों का प्रायः व्यापक और स्वरूप उदात्त हो गया है और 'शिलापत्त चमकीले' में सकलित देश में इसका जग हरण मिल जाते हैं।

उनकी भाषा के विषय में 'धूप के धान' की समीक्षा करते हुए बालकृष्ण राव ^३ लिखता है कि उनकी भाषा में ग्रामीण शब्दा का प्रयोग कई जगह खटकता है ठीक वैसे ही जैसे सजाए डाइग्रेम के सुन्दर सोके पर पालथी मार कर बठा हुआ मिट्टी लगे पत्र के पत्र सने हाया वाला देहाती ।^३

नयी कविता के स्थायी तत्वों का गिरिजाकुमार प्रतिनिधित्व करते हैं और उनमें भी उनके अग्रणी होने पर भी कोई प्रतिवाद नहीं किया जा सकता है।

१ स० नगेंद्र लोकप्रिय कवि गिरिजाकुमार, प० ४६

२ वहीं ,, पृष्ठ १८

३ बालकृष्ण राव विवेक के रंग

रघुवीर सहाय

रघुवीर सहाय की 'सीढ़िया पर धूप में' पहले पढ़ा था। उसकी जो धीमी सी याद है वह ऐसी है जैसे सहायभाव से अपने भासपास की कृत्रिमता को हटाकर कोई उभुक्त मन सीढ़िया पर कठा हुआ सर्तों की भीठी धूप खा रहा हो। यसे भी कविता वही सपन मानी जाती है जिसमें व्यक्तित्व अपने सामाजिक सन्तर्भ से कनी हुई न हो। इस परिभाषा का सही उत्तर रघुवीर सहाय की कविताएँ देती हैं। हर प्रकार से भाइम्बर, चत्वार्षोष और बोझिल बनाव से भ्रमल उनकी कविता में किसी प्रकार की कृत्रिमता नहीं है।

'दूसरा सप्तक', सीढ़िया पर धूप में और फिर एक लम्बे अंतराल के बाद आत्महत्या के विरुद्ध उनकी भाव्य घेतना के सहज विकास की शृंखलाएँ हैं। 'दूसरा सप्तक' की समीक्षा करते हुए प्रभाकर माचवे ने रघुवीर सहाय के लिए इन शब्दों का प्रयोग किया है—

"रघुवीर सहाय की कविताओं में ईमानदारी (कवि कर्म की सामाजिकता अनुभूति अर्थ में) अधिक है। अतः व्यक्तित्व अनुभूतियों में निरछल सुमगति भी उपलब्ध होती है। कवि ने माना अपने बिपरते हुए मन और व्यक्तित्व में अन्तगठन (इंटिग्रिटी) लान की दिशा में कविता को माध्यम रूप से चुना है। परन्तु चूँकि कवि की स्वानुभूति अल्प और लघु है— अतः जो विराट स्वप्न उसके मनो में बसा है, उसके प्रति अनिदचय और सशय उसमें जगता है।"

कविता में प्रायः अतिव्यक्तित्व या अतिसामाजिकता का दोष आ जाता है जो उसे छायावादोत्तर गीतो या प्रगतिवादी कविता के समकक्ष खड़ा कर देता है, लेकिन रघुवीर सहाय की कविता गीत और सामाजिकता के बीच के मार्ग को स्वीकारती है।

रघुवीर सहाय की कविताओं में सब जगह ऐसे साक्ष्य मिलते हैं जो मानव अस्तित्व के दृबते हुए उत्सो को फिर प्रकाश में लाते हैं और यसे ऊबे और उखडे हुए लोगों को अपने जीने की क्रिया की गहराई और विशदता पर कविता के माध्यम से बल देकर हम में उस कर्म के लिए नया रस, नया महत्वबोध उत्पन्न करते हैं ताकि जीवन में अर्थ, उद्देश्य और मूल्य की खोज और प्रतिष्ठा कर सकें—

शक्ति दो, बल दो हे पिता

जब, दुख के भार से मन धकने आए

पैरों में कुली की सी लपकती चाल छटपटाए

इतना सौज्य दो कि दूसरा के बिस्तर घर तक

पहुँचा आये

कोट की पीठ मँली न हो, ऐसी दो व्यथा—

शक्ति दो।^१

१ प्रभाकर माचवे विवेक के रंग, पृष्ठ २१

२ रघुवीर सहाय सीढ़ियों पर धूप में

या

तट पर रख कर शख सीपियाँ
चला गया हो ज्वार हमारा
तन पर मुद्रित छोड़ गया हो सुख के चिह्न विकार हमारा
जब सब कर, हम चुके हुए हो, सह सब, चुके हुए हा
जब हम कह सब, चुके हुए हों—
तब तुम तब तुम ज्वार हमारी तुष्णा के फिर आना
इस जहाज को बन्दर में पहुँचा फिर जाना ।

एक अखण्ड, अनाहत आस्था का स्वर है—

आज एक छोटी सी बच्ची आई, किलक मेरे कंधे चढ़ी
आज मैंने आदि से अंत तक एक पूरा गान किया
आज फिर जीवन शुरू हुआ

'आत्महत्या के विरुद्ध' रघुवीर सहाय की उन कविताओं का सग्रह है जिसमें स्वतंत्रता से लेकर आज तक देश के नाम पर किये गए अनाचारों से बौखलाए हुए व्यक्ति की प्रतिक्रियाएँ हैं। स्वतंत्रता हमारे लिए मात्र राजनीतिक और भौगोलिक स्वायत्तता के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। विकास का नाम पर केवल सशय ही प्राप्य है। व्यक्तिगत और सामाजिक दोनों ही स्तरों पर विद्वास खण्डित हुआ है और ये कारण किसी को भी विधुब्ध करने, विफलतावादी बनाने के लिए पर्याप्त हैं।

'आत्महत्या के विरुद्ध' की कविताएँ पत्रकार की सटीक प्रतिन्यायात्रा के समान हैं। स्वाधीनता का वाद देश के भविष्य के प्रति भावुक होने के प्रमाण मिलते थे। पिछले कुछ वर्षों से अनेक सुन्दर आतिया टूटने लगी हैं और जिस राष्ट्रीयहीनता का आभास सबको होने लगा है, य कविताएँ उसका सही प्रतिनिधित्व करती हैं। एक उदाहरण है—

बीस वर्ष

खो गए भरमे उपदेश मे

एक पूरी पीढी जनमी फली फूली क्लेश म

बेगानी हो गई अपने ही देश मे

वह ।

राजनीतिक चेतना के अतिरिक्त इस सग्रह में रुमानियत की अछूती अभिव्यक्ति और सौंदर्य का नितान्त नए शोध को व्यक्त करने वाली कविताएँ भी हैं जो साधारण क्षणों की असाधारणता व्यक्त करती हैं।

नयी कविता से लोगों को यह शिकायत रहती है कि किसी को भी कविताएँ हो—वे सब एक समान—अर्थात् एक ही कवि की कृतियाँ लगती हैं, उनमें किसी भी तरह से व्यक्तित्व की छाप अथवा मौलिकता का कोई प्रयास नहीं दिखाई पड़ता। इस शिकायत के दायरे में हम रघुवीर सहाय को नहीं घेर सकते। यह शिकायत सन् '६० के बाद के नवोदित कवियों की रचनाओं में अधिक है जो अन्य कवियों को अपने पर हावी होने देते हैं, उनका प्रभाव को भटक कर दूर नहीं कर पाते पर रघुवीर सहाय की कविता अपनी सीधी, सहज

नयी कविता की तीक्ष्ण धारा में एक द्वीप निर्मित किया है।^१ युद्ध और गति के कथानक को लेकर भारतीय सभ्यता का मूल्यगत विवेचन करने वाली इस रचना का सदेश है कि प्रभु के मरण से नहीं परीक्षित के भविष्य से नियति भाव है। मरण, मात्र रूपांतरण होता है।

महाभारत के पात्रों राधा और कृष्ण को भारती ने 'कनुप्रिया' में भी लिया है पर 'मघायुग' में जहाँ बुद्धि में समस्याओं को देखने का आग्रह है वहीं 'कनुप्रिया' में सहज विदवास और निश्चल भावुकता का तमय गहरे क्षणों के भीतर से समस्या तक पहुँचा गया है। कनुप्रिया में राधा कृष्ण से प्रमुख हैं। राधा ही वह सत्तु है जिसका माध्यम से भारती ने भागवत की लीलाप्रिय, वेणुधारी कृष्ण और महाभारत का योद्धा इतिहास के निर्माता और महाबली कृष्ण के स्वरूपों का व्याख्यान किया है।

राधा और कृष्ण की प्रणय कथा को भारती ने जिस रूप में ग्रहण किया गया है वह पुरानी बात को नयी तरह से कहने का प्रयास मात्र नहीं है। व राधा-कृष्ण के प्रेम को उठा बड़े आयाम में देखते हैं जो देगातीत और कालातीत कहा जा सकता है क्योंकि वह सावदेगिक और सावकालिक है। 'कनुप्रिया' में कृष्ण केवल कृष्णता के उपास्य नहीं हैं अपितु समूची भारतीय प्रतिभा के प्रतिनिधि हैं।

पूरवराग, मजरी परिणय सृष्टि सकल्प, इतिहास और समापन के पाँच खण्ड हैं जिनके द्वारा भारती ने राधा के सहज तमय क्षणों की ओर संकेत करने की चेष्टा की है। बाद में कृष्ण का महान् आतंककारी रूप सामने आता है जो राधा को सुकुमार कल्पनाओं से मेल नहीं खाता। किंतु राधा का आग्रह है कि वह अपने प्रिय को इसी सहजता के स्तर पर समझेगी और ग्रहण करेगी—क्योंकि प्रेम का आयाम सहजता का ही आयाम हो सकता है और दूसरे सब आयाम प्रेम के नहीं बुद्धि के हैं, राग के नहीं चिन्तन के हैं।^२

'कनुप्रिया' की सबसे बड़ी शिथिलता उसकी भाषा है। भारती की भाषा रोमानी है जो रोमानी गीतों में तो चलती है लेकिन भाषा का सदभोजित प्रयोग 'कनुप्रिया' में नहीं हुआ है। उद् के शब्दों का प्रयोग कथा की गरिमा को खंडित कर देता है। तत्सम और देशज शब्दों के प्रयोग एकदम प्रतिकूल प्रभाव रखते हैं और राधा कृष्ण के प्रसंग में उनका प्रयोग विनाशकारी होता है क्योंकि जो देशकाल कवि चित्रित करना चाहता है—ये शब्द उसकी सभा वनाओं को मिटा देते हैं।

सात गीत वष (१९५९) की रचनाएँ वे स्फुट कृतियाँ हैं जिनमें विभिन्न प्रतिक्रियाएँ सयोजित हैं। ये रचनाएँ 'मघायुग' और 'कनुप्रिया' जैसी सगक्त तो नहीं हैं लेकिन 'ठण्डा लोहा' वाली भावुकता से बड़ी आगे निकल गई हैं।

भारती की कविताओं का पढ़ते समय ऐसा प्रतीत होता है माना किसी बरसों से बंद पड़े कमरे में धीमी-सी सुगंध वाली धूप जला दी गई हो—या पीले गुलाबों का कोई सलाब उमड़ आया हो।

१ रामस्वरूप चतुर्वेदी हिन्दी नवलेखन, पृ० ९४

२ अक्षय विवेक के राग, पृष्ठ ११०

कुवरनारायण

‘नयीकविता के तीसरे अंक में बालकृष्ण राव ने एक विशेष कवि के रूप में कुवरनारायण का परिचय दिया था। उस समय उनकी कुछ छिटपुट कविनाएँ ही प्रकाशित हुई थीं जिन्हें आचार्य पर कवि के आधुनिक जीवन की विषमताओं के प्रति जागरूक एवं अनुभूतिशील व्यक्तित्व, परिष्कृत सौन्दर्यबोध और निहित शिल्प कौशल की यथेष्ट प्रतीति हुई।

उसके बाद से कुवरनारायण के तीन काव्य ग्रंथ प्रकाशित हो चुके हैं—‘चक्रयूथ परिवेश हम तुम और ‘आत्मजयी’। ‘चक्रयूथ श = ही चारों ओर से महारथिया से घिरे हुए अभिमयु को साकार कर देता है। आज का हर सामान्य व्यक्ति अपने अपने परिवेश में सामाजिक विषमताओं से घिरा हुआ हर पल उठ खड़े होने वान दुखों के सम्मुख अपने को अभिमयु की तरह ही हताश पाता है।

कुवरनारायण की रचनाओं में यह स्पष्ट ही जाता है कि कवि जीवन की घनीभूत भावनात्मक जटिलता के बीच उसकी विषमताओं का स्वयं अनुभव करते हुए एक सुस्विर गभीर जीवन दृष्टि पाने के लिए ईमानदारी से प्रयत्न ही और सम्भव इमी विवेकता का लक्ष्य करके उनके प्रथम आलोचक बालकृष्ण राव ने लिखा —

“श्री कुवरनारायण की कविता उस अधुनातन भारतीय व्यक्तित्व की प्रतिच्छवि है जो मूलतः भारतीय होते हुए भी अध्ययन, चिन्तन और सम्भवतः उससे अधिक स्थूल सम्पर्कों के प्रभाव से बहुत कुछ देशेतर गुणों, रुचियों और प्रवृत्तियों से भी समन्वित हो गया है। महत्त्वा ऐसा लग सकता है कि श्री कुवरनारायण पर न केवल अंग्रेजी कविता का गहरा प्रभाव पड़ा बल्कि उनकी काव्य प्रेरणा ही सीधे अंग्रेजी साहित्य से आई है पर जहाँ तक मैं समझ पाया हूँ यह प्रभाव केवल प्रभाव ही है, उनके काव्य की मूल प्रेरणा भारतीय ही है।^१

नयी कविता में पलायनवादी वृत्ति का उल्लेख करते समय जिन कवियों का नाम गिनाए जाते हैं उनमें कुवरनारायण को भी शामिल कर लिया जाता है पर उनकी कविताएँ जीवन के समक्ष उसके वास्तविक रूप को अनुभूत करके एक दृष्टता प्राप्त करने का प्रयास है।

अपने लेख में बालकृष्ण राव ने आगे कहा है—“इन कविताओं में सहज कवित्व नहीं है कठिनता से एक आध पकिन ऐसी मिल जाती है जो कवि मन से दरबस फूट निकली जान पड़ती है अन्यथा सभी के पीछे प्रयाम और प्रयोग की छाया दिखती है।^२

‘चक्रयूथ और परिवेश हम तुम’ की कविताएँ जिस सहजता का अभिव्यक्त करती हैं उससे कुवरनारायण के विषय में उक्त कथन न लगकर आरोप लगने लगता है। उदाहरण प्रस्तुत है—

सत्य होगा वह तुम्हारा स्वप्न जो
जिन्दगी को वाहने के योग्य कर दे
हर सलकती दृष्टि के विश्वास में

१ बालकृष्ण राव विवेक के रंग, पृष्ठ ४६

२ बालकृष्ण राव नया कविता ३, पृष्ठ २५

जो फिर तब मात्र का उपासक भव ।^१

तारा की अथगनिषा म

मूर्जता उगुण्ड उगुहाम

यह मरा प्रान्त है ।

विमान साहस्यर

अपनी मुमती दृष्टि की मम मात्र म मिन

प्रसादत जिम विराट् तिम पुत्र का मना गता

कया यत् तदा उगुण्डा २^१

इत हाया म अमृत मुगु पवन क वा

अथ मुष्ट भी पी सता है

जिन्ना गते क लिए

प्यार एत गवमूरत यजह है

सविन जिन्गी क लिए

जिल से कर्ती अधिक जगह धारमा म है ।^२

‘परिवेग हम तुम चक्रव्यूह’ स श्रीर प्रागे है । चक्रव्यूह म अगार कही दुःखता है तो परिवेग हम तुम को लकर ऐसा कोई निष्कप नहीं निजाता जा सकता । पर क वर नारायण की वास्तविक उपलप्ति उनकी नवीनतम कृति आत्मजयी है । आत्मजयी निजाता की परिचित पर विस्मृत कया का एक नया अर्थ, एक नया सम्भ प्रस्तुत करती है । कई बार यह कहा गया कि ‘आत्मजयी भारतीय कथानक’ का माध्यम लेकर परिचामी विचार धारमा का प्रतिपादन करती है । आज नचिकेता और यम की कथा जीवनकी उलभना के सम ाअपना महत्व खो बनी है । जीवन से मो ा पाने की किसी म न उगुण्डता है और ा ही अवरणा और आज क समय से बहुत पिछडी हुई होने के कारण कठोरनिपद् की यह कहानी सहज स्वीकृत नहीं है । ‘आत्मजयी का नचिकेता पिता को एक बीमार बूढी गाय दान करते देत कर विद्रोह से भर जाता है, वह यह नहा पूछता कि हे पिता, आप मुझे किसे दान करेगे ? अपितु वह परम्पसूपरक, गली हूँ घृणित और जजर मायतामा और रुद्धियो का प्रतिकार करता है । आत्मजयी सही अर्थों मे परिचामी विचारधारा (अस्तित्ववाद) का भी प्रतिनिधित्व नहीं करता । अस्तित्ववाद की जेँ मुझे त्रस्त यात्र के प्रत्यक यक्ति के मन त सम्बिधत हैं और इसी कारण अपने अने अजनबी म बफ म दफन सत्मा और योके की अनुभूतिया स हम तातात्म्य नहीं कर सकते और कामू के आउटसाइडर की व्यथा नहीं जान सकते । आत्म जयी क, नचिकेता मृत्यु से बसा साशास्त्रार नदी करता है—वह यह स्पष्ट करता है कि

१ क वरनारायण चक्रव्यूह, पृष्ठ १०८

२ क वरनारायण चक्रव्यूह, पृष्ठ ७७

३ क वरनारायण परिवेग हम तुम, पृष्ठ ४८

वदिक निवारधारा से आरम्भ होकर जीवन और मृत्यु के मध्य सघप की जो शृंखला है वह आज भी नहीं टूटी है।

प्रकृति का जहाँ कहीं भी कुवरनारायण की कविताओं में बणन है, वह शृंगार का अनुमोदन में होकर दृश्य जगत के अनन्त जीवत चित्रों का आलेख है।

चक्रयूग की समीक्षा करते समय जगदीश गुप्त ने एक प्रश्न किया था—

‘जिम कवि ने चक्रयूग से आरम्भ किया है उसकी कविता आगे किस क्षेत्र में प्रवेश करती है यह देखना है।’ और कुवरनारायण की कविताओं का भाव क्षेत्र का भावी रूप आज ‘परिवेश हम तुम और ‘आत्मजयी में साकार हो गया है।

सर्वेश्वरदयाल सबसेना

कविता में अत्यधिक पच्चीकारी करना अस्वीकार कर लयी कविता में सरल, पर कुछ नया कहने की प्यास ने कवियों को पर्याप्त व्यायाम करवा दिया और साधारण पाठक की दृष्टि में नयी कविता दो तीन शब्दों की पवित्रबद्ध करने गद्य की पंक्ति को कविता की तरह लिखना मात्र रह गई। और ऐसे नयी कविता विराधी वातावरण में जब सर्वेश्वर ने यह कहा कि वे काय में शिल्प की अपेक्षा उसके कथ्य और रूप की अपेक्षा भाव पर अधिक बल देते हैं तो एक सहज प्रश्नमयी जिज्ञासा जाग्रत होना स्वाभाविक हो जाता है। पर वास्तव में उनका कव्यकेवल शब्दमात्र नहीं है उनमें कहीं भी नयी कविता की तथाकथित बारीकी और जटिलता नहीं मिलती, भाषा या अभिव्यक्ति सम्बन्धी कोई भी दुरुहता उनकी कविता में नहीं है और इसी कारण नयी कविता में मीनमेख निकालने वाले आलोचक सर्वेश्वर की कविता को उसके दायरे से बाहर ही रखते हैं।

‘काठ की घटियाँ तीसरा सप्तक के साथ साथ ही प्रकाशित हुई थी। उन कविताओं पर उत्तरछायावाणी कविताओं की भावुकता की छाप स्पष्ट दिखाई पड़ती है। भाववेश का वह बखण्डर यथायक मामने राही अर्थों में गुजरें हुए कारवा की धूल के बराबर ही था और सर्वेश्वर को यहाँ मोहभंग दाय में मिला था। आरम्भ में यह दृष्टि आधुनिक जीवन के यथायक परिणाम थी, जिसने वस्तुओं और स्थितियों को उनके वास्तविक रूप में मामने ला खड़ा किया था पर नए कवियों में यह निर्भीक अपने प्रति मोह में परिणत हो गई। इस क्षेत्र में सर्वेश्वर की स्थिति बहुत कुछ ऐसी है और यह मनोभाव निरन्तर उसके काव्य में लगा चलता आ रहा है, जैसे कवि को इसमें मुग्ध नहीं। ऐसा लगता है जैसे कवि अपने इस भाव से मुक्त होना चाहता भी नहीं।’^१

सर्वेश्वर की कविताओं में आस्था और विश्वास के स्वर पर्याप्त प्रबल हैं—

लगा मुझका उठाकर काँई खड़ा कर गया

और मरे दण को मुझसे बड़ा कर गया

१ कानकृष्ण राव विवेक पृ २५ पृ ११

० खुबशा विवेक पृ २५ पृ ११

आज पहली बार ।^१

हर पग पर सन्नास और अस्तित्वबोध की यात करने वाली स्वातंत्र्योत्तर कविता के बीच सर्वेश्वर की कविताओं में भोर की पवन जसी ताजगी मिलती है। नगर बोध और यात्रिकता के मध्य उनकी कविताएँ धेता की हरियाली से भरी हुई हैं।

रोमांटिक स्व के दायरे से सर्वेश्वर उबर आए हैं। बोरी भावुकता का उफान उनमें नहीं है—अपितु एक तटस्थता है जो मन के आवेग को अभिव्यक्त नहीं होने देती।

‘काठ की घटियाँ’ के बाद बाँस का पुल और एक सूनी नाव के नाम जुड़ते हैं। बाँस का पुल व्यक्तित्व की उस विशेषता का प्रतीक है जो परिस्थितियों से जूझते हुए व्यक्ति को बाँस की तरह लचीला बना देती है, जिससे वह परिस्थिति के घपड़े तो खाता है लेकिन उसका ग्रह उसे झुकने या टूटने नहीं देता—

कितनी मधुर है तुम्हारी स्मृति ।

लेकिन कितना करुण है उसका

उन दीवारों में मटकना ।

फिर भी किन्ना साहस है मुझमें कि मैं बठा

वसन्त की प्रतीक्षा कर रहा हूँ ।^२

आज तक राष्ट्र के प्रति कवि का कर्तव्य आँख मूद कर नेताओं की प्रशंसा करना झण्डे का गीत गाना या राष्ट्रीय एकता के लिए लगाए जाने वाले थोड़े नारों की आवृत्ति करना ही रह गया था। गणतंत्र में भी कवि मात्र राजकवि का काम कर रहा था लेकिन पिछले कुछ वर्षों से वे प्रशंसितयाँ कड़वी उक्तियों में बदल गई हैं। नए कवि को उजली खादी से वितण्णा होने लगी है और गांधी टोपी उसके लिए पाखण्ड का प्रतीक बनकर रह गई है। सर्वेश्वर का प्रगति का गीत है—

बड़े भाग्य से

मिली हम आजादी

पीठ तो गई अपनी

चाहे ढोएँ लादी ।^३

यह कायरो का देश है

यहाँ लोग देखने को भागे देखते हैं

चलने पर पीछे चलते हैं

धुनी लकड़ी के घनुप बनाते हैं

और विवेक के नाम पर

१ सर्वेश्वरलाल सक्सेना काठ की घटियाँ पृष्ठ ३०६

२ सर्वेश्वरलाल सक्सेना बाँस का पुल, पृष्ठ २४

३ सर्वेश्वरलाल सक्सेना बाँस का पुल पृष्ठ २६

प्रत्यचा चढाने से मना करत है ।^१

कहने को य पकितया अराष्ट्रीय ठहराई जा सकती हैं पर इस कविता की अतिम पक्ति उस जीवनेच्छा को प्रकट करती है जो व्यक्ति को जीवित रहने के लिए प्रेरित करती है—

फिर भी मैं माहस का,
एक गीत गाना चाहता हूँ
—जिन्दगी का एक गीत ।^२

एक सूनी नाव क स्वर एकदम अछूते हैं । इनमें एक और समपण का एकांत सुख है, तो वही पिटीपितायी परम्पराओं का अस्वीकार भी है—

नरम घास पर टूट
गिरी सूखी टहनी
मैंने तुम्हारी गोम म
अपना मुह छिपा लिया ।^३

और

कुछ और नाम देना चाहता हूँ
उस दुख को
जो हमारे बीच आकर खुद बदल जाता है
उम सुख को
जो अलग अलग तरह से
हमें खल जाता है ।^४

और

सीक पर वे चलें जिनके
चरण दुबल और हारे हैं
हम तो जो हमारी यात्रा से बने
ऐसे अनिर्मित पय प्यारे हैं ।^५

सर्वेस्वर उन कवियों में से हैं जो सही अर्थों में जीवन से जुड़े हुए हैं और समकालीन सत्य और यथाय को अपने हाथों से दूर नहीं जाने देते । 'वह मूल गुण जो कवि को कवि बनाता है और जो कवि दृष्टि को रवि दृष्टि में अधिक गहरे पहुँचाता है वह गुण इनमें है हमारे जीवन के अप्रूपेपन का पूरा व्यास नाप लेने वाली हमारी दृष्टि को बराबर बढ़ाने की— अधिक विस्तार और गहराई दोनों देने की—उनमें एक उत्कट बेचनी है छोड़े आकारों का विप्लव एक समय व्यक्ति का विद्रोह उसकी बचनी के मूल में उसका अगाध विश्वास है । यह विश्वास प्रेरणा देने वाला है कम का उत्स है । कवि की भावना एक और उसे दृष्टि देती

१ सर्वेस्वरदयान सक्सेना रॉम का पुल, पृष्ठ ७८

२ सर्वेस्वरदयान सक्सेना रॉस का पुल, पृष्ठ ७८

३ सर्वेस्वरदयान सक्सेना एक सूनी नाव, पृष्ठ १४

४ सर्वेस्वरदयान सक्सेना एक सूनी नाव, पृष्ठ ५

५ सर्वेस्वरदयान सक्सेना एक सूनी नाव, पृष्ठ ३१

है कि जीवा की सम्पूर्णता को रूप गत, और दूगरी और उग गर्मठ और कृानिदनप को बनाती है ।'

इन कवियों का प्रतिरिक्ता और कई कवि हैं जिनाम महत्त्व किमी प्रकार कम गही है और नयी कविता को विकसित करने में उमर मय सम्भों को बढ़ाने में जिनका महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है ।

भवानी प्रसाद मिश्र इस शृंगारा का तेम कवि हैं जिन्की कविता कन्नल प्रयोग पर आधारित नहीं है अपितु यह कहना अपिा उचित है कि माध्यवानी कवियों का मध्य भवानी प्रसाद मिश्र ही ऐसे हैं जिनकी कविता में गांधीवादी विचारधारा का प्रभाव बड़ा स्पष्ट है । गीतकरोता सनाता और सततबुद्धा का जगल उनकी कविताओं का ताजे स्वर की प्रतीक है । चौधरी कविताएँ और चर्चिन है दुग इनकी हाल में प्रकाशित रानाएँ हैं ।

जगदीश गुप्त की कविताएँ उन प्रकृत सिम्बा का संकना हैं जो उनके चित्रा की तरह कई रंगों की योजना से परिपूर्ण हैं । जगदीश गुप्त की कविताओं का स्वर रूमानी है छायावादी कविता को गीतारमकता उनकी नाव का पाँव और गच्छदग में कुछ अपिक है पर उस गीतारमकता में भी अनुभूति का नयापन है । प्रकृति विगपत हिमालय का प्रति मोह उनकी 'हिमविद्ध में पाप्त है ।

श्रीकांत वर्मा उन नये कवियों में से हैं जिनकी कविता में प्राधुनिक जीवन का सत्राग से उत्पन्न कटुता स्पष्ट है । तिनारभ और मायादपण की कविताएँ अपनी सगिप्तता में भी पूर्ण हैं क्योंकि जीवन की जिस अनिश्चितता और व्ययता को उन्होंने स्वर देना चाहा है वह अपनी सम्पूर्ण व्यथा सहित अभिव्यक्त हो जाती है । श्रीकांत की कविताओं में भावबोध के स्तर पर 'दुःखता' और अस्पष्टता है पर अपने प्रकृतिम गिल्प और सीधी सहज अभिव्यक्तियों का कारण ये कविताएँ नयी कविता में विगिष्ट स्थान रखती हैं ।

बालकृष्ण राव की रात बीती', प्रदग्ती और उनके सानेट नयी कविता के केवल मुक्तछन्द के एरछन राज्य में भले परिवर्तन लगते हैं । शम्भुनाथ सिंह का माध्यम में गीता रमकता का परिचय देता है ।

कविता के क्षेत्र में पिछले कुछ वर्षों में महत्त्वपूर्ण योग देने और काव्य को अनुभूति का नया स्वर देने वाले कवियों में कलाश वाजपेयी, अगोक वाजपेयी इदु जन अजितकुमार राजीव सबसेना, मलयज, चन्द्रकांत देवताले दूधनाथ सिंह ममता कालिया स्नेहमयी चौधरी (एराकी दोना) और गंगाप्रसाद विमल के नाम सुविधा से लिए जा सकते हैं । कलाश वाजपेयी की कविताओं में एक अजीब सी ऊब मिलती है जो जीवनचक्र देशचक्र और समाज चक्र की एकरसता से उत्पन्न है । समाज और राष्ट्र के प्रति तीखे व्यग उनका 'सनात और देहान्त से हटकर सकलनो में मिलते हैं । अशोक वाजपेयी का शहर अब भी सभावना है जीवन की तमाम हताशा के बाद भी नए सिर से सब कुछ सपादित करने के लिए प्रयत्नशील है । इदु जन की चौसठ कविताएँ प्रेम के उस दुनिवार रूप की अभिव्यक्ति हैं जो पहले की कविताओं में केवल स्थूल शृंगार का शिक्कर होकर रह गया था । अजितकुमार की अकेले कण्ठ की

पुकार' आशा और निराशा की स्थितिया का आलख है। अथ कवि अपने सक्लनों के माध्यम से नहीं अपितु अपनी कतिपय कविताओं के माध्यम से ध्यानाकर्षित करते हैं—विमल को अपवाज मान लें—उनकी कविताएँ विजय' (महवारी प्रयास) में सक्लित हैं। अकविता के कवि के रूप में परिचित होने पर भी विमल की रचनाओं में वह वीभत्सता नहीं है जो अकविता की अविवायता बन गई है।

गुजराती कवि

उमाशंकर जोशी

गुजराती नयी कविता की उदभावनना उमाशंकर जोशी की कविताओं से हुई थी। अशेष को जो स्थान हिन्दी नयी कविता के क्षेत्र में प्राप्त है, वही स्थान उमाशंकर जी का गुजराती नयी कविता में है। विश्वशांति निशीथ प्राचीना, आनिथ्य, वसतवर्षा और महा प्रस्थान की शृंखला उनसे नवीनतम सग्रह 'अभिज्ञा' से आगे बढ़ती है।

हृदय अथ म उमाशंकर गांधीयुग के कवि हैं लेकिन उनका काव्य केवल शुद्धता वृत्तिम आदर्श और काल्पनिक यथाथ पर ही बल नहीं देता अपितु युगानुकूल प्रवृत्तियों के अनुरूप स्वयं को ळलता रहता है। 'विश्वशांति' में जहाँ विश्व के विशाल आसाद में सत्य, प्रेम और सौंदर्य की स्थापना के माध्यम से विश्वशांति का प्रसार और गांधीवादी सिद्धांत अविवाय हैं, वहाँ 'गंगात्री' में गंगोत्री की उच्छल धारा का प्रवाह लिए स्वाधीनता संग्राम का उमाद है। चुसी हुई गुठली में भी अनुभूति की ज्वाला उह दिवाई पडती है और समाजवादी विचारों के प्रतीक हस्तिया, हथौटा घानी के सौंदर्य के साथ जठराग्नि का कोप तथा बुलबुल और भिलारिन का सवाद भी आकर्षित करता है।

प्रम की 'यजना साहित्य' में सदा से होती आई है और 'निशीथ' ने गुजराती प्रमका 'या' को एक नयी दिशा प्रदान की है। पाँचवें दशक में प्रकाशित प्राचीना महाभारत भागवत और जातक कथाओं से ली गई सात कथाओं पर आधत है जिसमें स हर एक में कोई न कोई रहस्य स्पष्ट होता है जो आज के सद्धम में आवश्यक और उपयोगी है। सच तो यह है कि मानवता प्रेम प्राचीन वस्तुओं का निरूपण से किसी न किसी प्रकार अथ सघटन द्वारा उभर आता है जो प्राचीन पौराणिक भयता और गौरव को एक नया अर्थ प्रदान करता है। व्यापक मत्य रूप में को कवि की कलना ग्रहण कर उसे वस्तु के अनुरूप कलेवर प्रदान करती है।

किन्तु य सक्लन नहीं छिन भिन छु और क्या क्या साथ ले जाऊँ जसी व्यक्तित्व व विघटन सम्बंधी स्वतंत्र कविताएँ नयी कविता को दिशा देती हैं। उनका नवीनतम सक्लन अभिजा यथ-तत्र प्रकाशित कविताओं का सक्लन है जिसमें विचारों की विविधता और बाहुल्य स्पष्ट है।

एमे तो प्रह्लाद पारीख की वारी बाहर नयी कविता की पहली वृत्ति मानी जाती है जिसे नयी कविता के कथ्य का परम्परागत प्रतिमानों से अलग एक नया स्वरूप प्रदान दिया कि नु उमाशंकर जोशी का का प उस अनेकी वृत्ति को एक विशद आधाम देता है।

हिन्दी में नयी कविता के स्वरा का आभास जस निराला की रचनाओं में मिलता है किन्तु निराला की गणना छायावादी साहित्यकारों में ही होनी है। उगी प्रकार प्रज्ञाद पारीश की रचना में भी आभास मात्र मिलता है। उम कोई निश्चित मोड़ नहीं कह सकते।

उमाशंकर जोशी को स्वातन्त्र्य प्रेम, देशभक्ति, दीनजन ममभाव जग विषय आर्कषित करते हैं पर उनकी कल्पना किसी संकरे वस्तु में सीमित नहीं रहती। उनकी कविता का मुख्य स्वर मानव का आत्मविस्तार है। कवि को मनुष्य की सामूहिक यात्रा में अत्यधिक रुचि है।

उमाशंकर की कला सम्बन्धी जागरूकता द्रष्टव्य है। कवि का दृष्ट विश्वास है कि 'सदभाग्य से ही जीवन में शाश्वत मूल्यों के अपूर्व और नवीन आविर्भाव की साधना में नयी कविता में पहले अन्ध शब्दों पर विनाश बल दिया जाता है क्योंकि नवीनता तो बालक बहाव के साथ लुप्त हो जाती है और काव्यतत्त्व पर इसकी जवाबदारी का आधार रहता है।'^१

कवि जीवन, स्वजीवन और समग्रजीवन के प्रति उतना ही जाग्रत है जितना कि कला के प्रति। इसी कारण उसमें एक प्रकार की 'गुद्धता' आत्मनिरीक्षण की वृत्ति और दर्शन की विशालता समाहित हो जाती है।

कवि की साहित्य यात्रा में कितने ही नवीन उन्मेष दिखाई पड़ते हैं। आरम्भ में जैसे व्यक्ति के स्थान पर विश्वमानव की स्थापना का लक्ष्य है वही बाद की कविताओं में आत्म शोध और आत्मनिरीक्षण की वृत्ति बन जाता है।

निशीथ की विवेचना करते हुए विष्णुप्रसाद त्रिवेदी ने उमाशंकर के लिए जिन उदाहारों को स्पष्ट किया है वे आज भी सच्चे ठहरते हैं, इतना ही नहीं कवि में जो शक्ति और सामर्थ्य तब थी, वह आज सिद्धि रूप में मिलती है।

'सुकुमार हृदय तेजस्वी बुद्धि समर्थ कल्पना और गहन चिन्तन से समृद्ध व्यक्तित्व का परिचय निशीथ में होता है। उमाशंकर जोशी हमारे नवीन और अप्रणीत कवि साहित्य को प्रसार देने वाले साहित्यकार और गुजरात की सम्पत्ति हैं। उनकी रचनाओं का उल्लेख अन्ध प्रतीति में हम गौरव से कर सकते हैं, और मान सकते हैं कि अन्ध प्रतीति में भी उनके समान कवि, कम ही होंगे।'^२

१ जयंत पाठक 'आधुनिक कविता प्रवाह', पृ० १२२ पर उद्धृत निराशय का निवेदन 'सदभाग्ये, जीवन में शाश्वत मूल्यों का अपूर्व के नवीन आविर्भाव का साधना में 'नयी कविता' में प्रथम करता चीजा शब्द उपर जे विशेष भार मूकवा में आवे छे, केम कि नवीन पणु तो कालना बहेवा साथे लुप्त धवानु अने त्वारे अन्तत काय तत्व उपर न धनी जीवादीरी नो आधार रहेसे।

२ सुकुमार हृदय, तेजस्वी बुद्धि, समर्थ कल्पना अने ऊर्जा चिन्तन बने समृद्ध व्यक्तित्व नो परिचय निशीथ में पावे छे। श्री उमाशंकर जोशी आपसीनवीन पणु अप्रणीत कवि, साहित्य नो अनेक प्रतसर करनार साहित्यकार, गुजरात नो सुदम संपत्ति छे। तमनी टुनिआ नो उल्लेख चीजा प्रतीति में आगत आपणे गौरव धा करी शकीअे द्विअे अने मानाण द्विअे के बोवा प्राना में पणु प्रमाता बोदा साहित्यकार गणु तर न दश।—गुजरात साहित्य सभा, ३४ का अन्ध अर्थ वाङ्मय—पृ० २५

राजेद्रशाह

वर्तमान कवियों में अग्रणी, राजेद्रशाह की कविता सही अर्थों में नयी कविता के अंतर्गत नहीं रखी जा सकती। उनकी स्थिति वही है जो हिंदी में बच्चन या नरेंद्र शर्मा की है। बच्चन और नरेंद्र शर्मा आज भी सक्रिय हैं किन्तु उनकी कविता की संवेदना का स्वर किसी भी अर्थ में आधुनिक नहीं है। इसका अर्थ यह कदापि नहीं है कि इन कवियों का साहित्य क्षेत्र में महत्व ही नहीं रह गया है। गुजराती कविता में हिंदी कविता की तरह छादस और अछादस कविताओं के खेमे अलग अलग नहीं हैं, इस कारण भी सामयिक कवियों में राजेद्रशाह का महत्त्व किसी प्रकार खण्डित नहीं होता है। किन्तु नए (सामयिक नहीं आधुनिक व अर्थ में) कवियों की संवेदना और अभिव्यक्ति का क्षेत्र राजेद्र की कविताओं से पूर्णतया पथक है। गांधीयुग में, देश की एकता के लिए ग्रामीण जीवन का चित्रण अनिवार्य था, किन्तु अब गीता में जिस ग्राम्य जीवन का वर्णन होता है वह किसी रामराज्य की स्थापना का कारण नहीं है और न ही ग्रामों के प्रति किसी प्रकार का अतिरिक्त मोह ही कवि में है। धरती के ठोस यथाय के विषय को सहने के लिए जैसे उनके पास गीता का अमृत है जिससे यथाय और कल्पना दोनों एक साथ चलती रहती हैं।

स्वच्छन्दतावादी कवियों के प्रणय, प्रकृति और रहस्य, राजेद्र की कविताओं के मूल स्वर हैं। ध्वनि आदोलन, श्रुति और शांत कोलाहल की छन्दबद्ध रचनाएँ इन्हीं चार विषयों को विशिष्ट आत्मसंवेदन से पुष्ट करके प्रकट करती हैं। ईश्वर के अस्तित्व को भ्रांति मानने वाले इस युग में अपने शून्य, रिक्त मन को यह समझना कि तू पूर्ण में रमकर ही पूर्णता प्राप्त कर सकता है, कवि का दृष्टिकोण को स्पष्ट कर देता है—

तु रिक्त थे समर था
त्यवी ने तु पाम
ने शून्य थे
हृदय हे।

तु पूर्ण माहि रम पूर्ण थी हे प्रपूर्ण'।

अपने आरम्भिक काव्य ध्वनि में वे इसी रहस्य की प्राप्ति की संवेदना का आस्वाद लेते रहे हैं और रहस्यवादियों के लहजे में संसार को उद्देश्यहीन भी कहते हैं और साथ ही नयी कविता के आत्म की खोज' के, मैं से मैं तक की यात्रा के चिह्न भी उनकी कविता में मिल जाते हैं।

राजेद्र के गीता में नानालाल और वात की लययुक्त शली का एक नया रूप मिलता है। नानालाल का अनुकरण करने वाले कवियों के समान इनके गीतों में भावना की गहराई और कल्पना का अभाव नहीं है और न ही उनके गीत कोमलकांत पदावली का खिलवाड़ हैं। इनके गीतों में मारवाडी और बगला के लोकगीतों के साथ ही ब्रज के लोकगीतों की छाप मिलती है।

ध्वनि की समीक्षा करते हुए उमाशंकर जोशी ने उन्हें सौंदर्यलुब्ध कवि कहा था

कल्पना में जी नेता है या फिर जुष्टा और अवमान ही उसके पल्ले पड़ते हैं। अर्थात् वे पहले दिन का सौंदर्य कालिदास ने पहले पहल वर्णित किया पर आज के कवि में वह मुग्ध भाव एक परिवर्तन के साथ मिलता है जिसमें जीवन का अनुभव है। सुरेश दलाल की कविता में अथाह का पहना दिन विराट श्यामल आकाश के बक्ष से भरते हरे पत्ता-ना उतरता है और हर श्वास में वियोगी अपने प्रिय का याद करता है और सोचता है कि हरे-हरे पत्ता में यह आखिर कौन भर रहा है ? पर अपने किसी विशिष्ट स्वप्न की उसकी योज जारी है कि कहीं से भटके हुए सपने वापिस मिल जाए।

किशोर प्रेम का जसा वायवी रूप भारतीय की आरम्भिक कविताओं में मिल जाता है जिसमें अतीत कटा हुआ तो है पर कवि फिर भी कहीं उस सबके लिए कसक उठता है जो बीत चुका है, वसा ही सुरेश दलाल की कविताओं के लिए कहा जा सकता है।

डलती हुई साँस, सूय का दमित तज पर यवित इस सबसे अछूता अपने आपस ही बातें करक स्मय को मुलावे में रखे रहता है। कोई कितना भी चाहे किन्तु उस सबसे निर्विण्ण अपन मन में निविड एकांत में लिप्त रहता है जैसे अपने अस्तित्व के एकानिर्ग सुख को भोग रहा हो। यह एकांतिक सुख का क्षण उस अर्थ में नहीं आया है जिस अर्थ में अस्तित्ववादी दर्शन का क्षणवाद प्रयुक्त होता है—यह क्षण सुख की अनुभूति का एक क्षण है जिसका क्षणवाद से कोई सम्बन्ध नहीं है।

हेमन्त देसाई

गुजराती के उन कवियों में जिनकी स्फुट रचनाएँ किसी सग्रह में प्रकाशित नहीं हुई हैं अथवा जिनके नाम पर किसी एक सग्रह का नाम लिया जाता है—हेमन्त देसाई एक हैं। सग्रह का प्रकाशन या अप्रकाशन कवि की क्षमता का प्रतीक नहीं है, पर हमें हेमन्त देसाई का सग्रह इंगित हाल ही में प्रकाशित हुआ है। उनकी कविता का मूल स्वर प्रेम और राग है युवा हृदय के लिए प्रीति का उन्मत्त स्वाभाविक है अतः प्रेम की मस्ती और सफलता असफलता से उत्पन्न हुए विषाद में मिलन के लिए आनुर कवि को मुक्तकण्ठ से गान के लिए प्रेरित करता है। मुग्ध प्रेम के रग, विविध भावस्थितियाँ में नय नय रूप लेकर स्पष्ट होते हैं और अभिव्यक्ति की विभिन्न रेखाओं में उसकी आह्लादक छटा दिखाई पड़ती है।

ऋतु काव्य और प्रकृति सम्बन्धी रचनाएँ, प्रणय सम्बन्धी रचनाओं में किसी अर्थ में हेमन्त देसाई हैं। इन रचनाओं में कवि किसी भाव या विचार को सामान्य रूप में लेकर प्रकृति से सम्बद्ध कर देता है।

वर्तमान जीवन की व्यग्रता, उसकी उथलपुथल और व्यथा कवि की अनन्य रचनाओं में व्यक्त हुई है। ऐसी कृतियाँ अधिकांशतः नयी काव्य रीति में लिखी रहनी हैं। पता ही नहीं, काव्य में विविध रूपों का प्रयोग भी उन्होंने शकता से किया है। गान्धेय और गजल पर इनका विशेष अधिकार दिखाई पड़ता है। इन गीत रचना में वे अधिक सफल नहीं हुए हैं।

हेमन्त देसाई सच्चे और अतिशय कवि हैं यह निस्संकोच कहा जा सकता है। उनके काव्य में अभी पर्याप्त समावनाएँ हैं।

ज्योतिष जानो

ज्योतिष की कविताओं में कवि की मायागी और कवि के चरित्र की परता को उघाड़ने का (परिष्कार करने का गही) एक गजग प्रयास मिनता है। कवि याने माया मन की उचलगुथल को प्रतीका और प्रतिभा में उभाकर रग देनी है ज्योतिष की कविताएँ। ज्योतिष उन कविता में से हैं जिन्हें परम्पराया का मोह तनिन भी गी ब्यापना और सभवत इसी कारण उनका काव्य दृष्टिवाणी प्रालोचन की दृष्टि में गम्भार (मद्भुन नहा) में विश्वास रखता है। अपनी व्याप्य व्यपना और छिनभि नता में हार जाता कवि का ह्मभार नहीं है अत उपहास करने की जो वनविधि उनमें अपना ली है वह कहा-नहा हाम्यास्प हो जानी है ऐसा प्रालोचना का विचार है। गम्भार बाता का ह्न्ना बनानर पहना उन पदमें है। ज्योतिष के सग्रह फीण नी दीवालो की विवेचना करत हुए श्री गयन पाठक ने लिखा है कि 'प्राज की कविता' लक्षण तो अथ सुपरिचिन हो गए हैं। कवि विवेक पहल इन लक्षणों को अपनी कविता पर प्रापृत बताता है फिर विवेक कवि उही ढाँचा पर कविता लिख देता है। स्टीफेन स्पेडर ने कविता के लिए जो कहा है कि Even Poet critic turns ten critic poets — यह प्राज की कविता पर पूरा उतरता है क्योंकि प्राज की इस कविता में प्रासाय और अमिब्यकिन एक ही सन्ने में ढल गए हैं। राजेद्र उभाकर और उशनस को उनकी कविता में ढूँढा जा सकता है पर ज्योतिष मसूरी और मणिलाल को उनकी कृतियाँ में नहीं पहचाना जा सकता अत फीण नी दीवालो में विवेकन के लिए क्या है ?

यह दृष्टिकोण सहानुभूतिविहीन होने के कारण एक ही लाठी से सबको हाँकने के समान है। ज्योतिष की कविता मसूरी या मणिलाल की कविता किस प्रकार हो सकती है ? व्यक्तिवादी काव्य होने पर भी नयी कविता सवदना के स्तर पर जिस पीडा को भोगती है (केवल प्रेम की पीडा या प्रकृति में परमात्मा की छाया के स्वप्न में नहीं डूबती) वह पीडा समाज में व्याप्त उस व्यापक ऊहापोह और सत्रास से उत्पन्न हुई है जो केवल नयी पीढ़ी का दाय है।

नलिन रावल

नलिन रावल ने अपने एक ही सक्लन उदगार में कवि को वे तमाम विवेपताएँ समेट ली हैं जिनके लिए एक नहीं अनेक अनुभवों की आवश्यकता पडती है। नलिन उनीयमान कवि नहीं है। उनकी रचनाएँ सन ५० के आसपास पाठक प्रालोचन, दोनो बाँों को आदृष्ट कर चुकी थी। परम्परा का मोह उ हाने कही नहीं छोडा है इसी से परम्परा और प्राधुनिकता उनके काव्य में समाना तर चलती हैं।

प्रकृति के प्रति तल्लीनता का जो भाव नलिन में मिलता है वह गए कवियों में कम ही मिलता है। नलिन की जितनी रचनाएँ हैं, विषय की दृष्टि से उनका वविध्य ध्यान खीचता है पर प्रकृति की ओर उनका मुकाव, जहा वर्णित प्रकृति नगर की नहीं है बहुत सुकोमल है।

नलिन की कविताओं में लाजवती के पीछे जैसा सौकुमाय और अनुभव की आदृता हृदयस्पर्शी लगती हैं जो इस रूप में गुजराती गीत में भी प्रमुख रूप में मिलती है। अनुभूति का

दूसरा क्षेत्र नगर है जिसमें बजर होन हुए शहरी हृदयो की बदना का अनुसंधान है। निरजन न बम्बई को गहरी सस्कृति का प्रतीक मानकर कविता रची थी उसक बाद जैसे बम्बई काव्य की नायिका ही हो गयी। नलिन की बम्बई में चित्रित भयकर हिंसक गिद्ध और गरुड जस पक्षिया के बिम्ब तनाव की स्रष्टि करत है।

नलिन का काव्य गुद्ध प्रकृति की मानकता और मुग्धता लिए है और साथ ही नगर की ककशता, निर्भ्रतता और उचटापन भी उसमें है। दोनों अनुभूतियो को नलिन की भाषा गकिन ने प्रभावोत्पादक बनाया है। एन जस चन्ता हुमा नशा है और दूसरा उचटी हुई नीन।

सामगकर ठाकर

‘वही जती पाछण रम्यघोप और तडको’ में अस्तित्व की तमाम विकृतिया और कारुण्य को स्वर दे बटाश, वज्रना और उपहास की दृष्टि से व्यथता का वातावरण सजित किया गया है। हर वार प्रकट होने वाले एक एक शब्द से केवल उच्चारण के बल पर भिन्न बिम्ब उपस्थित कर, गद्य के विरोधी या पुनरावतन ग्रथ वाल प्रतीका को नियोजित कर उहोने काव्य में प्रभाव उत्प न किया है। लाभशकर ठाकर व का य में परम्परा और प्रयोग शीलता का विवेकपूर्ण उपयोग प्राप्त होता है।

गुजराती नयी कविता का सही प्रतिनिधित्व करने वाले लोग में कुछ और नाम हैं। बसे तो आदोलनो की भीड़ में चौकाने वाले कई नाम होते हैं पर गुजराती नयी कविता को सिताशु यशचंद्र, आदिल मसूरी रघुवीर चौधरी श्रीकांत शाह और अदुलकरीम शेख से बहुत आशाए है। सिताशु की कुछ छिटपुट कविताए प्रकाशित हुई हैं जिनके अतिपयायवादी स्वर ने नयी कविता को एक नया कदम दिया है। आदिल मसूरी गुजराती के साथ ही हिन्दी और उर्दू में भी लिखते हैं। परिणामत इनकी कविता उर्दू के शेर रुवाई और गजल की रूमानी भावुकता के गिद घूमती है। जहा आदिल रोमानी चोले को अपने से दूर रखने में समर्थ हुए हैं वहा उनकी कविताएँ कुछ अधिक ही अच्छी हो गई हैं। उनका एक संग्रह ‘पगरव’ प्रकाशित हो चुका है। अदुलकरीम शेख मूलत चित्रकार हैं, अमृत कला की धारीकी उनकी कविताओं को भी अमृतन की आर भुक्तानी रही है। श्रीकांत शाह एक क्रान्तिकारी पत्रिका रे से सम्बन्धित थे, जिसे अश्लील ठहराकर बंद करवा दिया गया है। रे उसी ग्रथ में क्रान्ति कारी है जिस ग्रथ में ‘अकविता’ आदि पत्रिकाएँ। किसी भी प्रकार की रूढ़ि और परम्परा को स्वीकार करना इन स्वीकार नहीं है। श्रीकांत को कविताएँ भी अमृत अधिक हैं। उनका एक सकलन एक प्रकाशित हो चुका है। रघुवीर चौधरी का कविताएँ तमसा में समूहित है।

इनके अतिरिक्त योमफ मक्वान दिनेग कोठारी, गुलाम मोहम्मद शेख प्रबोध पारीख आदि अनेक कवि नयी कविता को सतत सत्याग देत रहे हैं।

विश्लेषण कुछ कविताएँ

भीतर जागा दाता^१

अज्ञेय की कविताओं में एक बौद्धिक रोमान तथा भावमय वातावरण साक्षात्कृत रहता है। 'ब्राह्ममुहूर्त', एक स्वस्ति वाचन तथा 'भीतर जागा दाता' जैसी कविताएँ भल ही कुछ स्पष्ट न कर पाती हो पर उनमें कहीं कुछ है जो तरल है सुन्दर है और मन को भला लगने वाला है। किसी कविता का गुण या दोष उसका भसा लगना या न लगना ही नहीं है भली तो हम उदू कविता की वे भावोक्तियाँ भी लगती हैं जहाँ चुक गई किसी कथा की व्यथा व अति रिक्त और कुछ नहीं होता।

'मतियाया सागर लहराया' उस कोटि की कविताओं में नहीं रखी जा सकती। स्नेह से मोह से अनुराग से आपूरित ये अभिव्यक्तियाँ जैसी निश्छल और सहज होती हैं यह सागर तुम्हें दिया उतनी ही सहज अभिव्यक्ति है। कविता का तुम्हें अत्यंत आत्मीय और निकट का एक व्यक्ति है जिसके अनुराग का मोल नहीं चुकाया जा सकता उसे बस दिया जा सकता है—वह सब जितना भी संभव हो। कवि के लिए यह तुम्हें पाठक के अतिरिक्त कौन हो सकता है। कवि ने जो कुछ अनुभूत किया जिस किसी ने उसके मन को अभिभूत किया—उन सबको उन तमाम अनुभूतियाँ की प्रतिक्रिया को वह वाटना चाहता है जो कुछ उसने जाना है—उसे दे देना चाहता है।

प्रकृति के विभिन्न आवरणों का सौंदर्य—वह सब जो भय है, कविता का माध्यम बना है। युगों से चले आ रहे उपकरणों का नए रूप में प्रयोग सराहनीय हैं। भोर में सागर तट—फेन में उबलती (फेन झालरदार मखमली चादर पर) लहरों पर उगती हुई सुबह के पदचिह्न (किरण अंधराएँ भारहीन परोस धिरकी—जल पर आलते की छाप छोड़ पल पल बदलती) और दूर पर डगमगाता सा दीखता धुंधला किनारा जिस अनुभूति का जगाता है उस अनुभूति को बाटने के लिए 'तुम्हें' छोड़कर और कौन उपयुक्त है ?

मन जब तक विश्वास से नहीं भर जाता जब तक पूरी तरह से आश्वस्त नहीं हो जाता तब तक दाता नहीं जाग सकता। पथ और मदान सब और फैली हुई हरीतिमा बार बार मन में एक ही इच्छा जगाती है—अगर 'तुम' भी मेरी दृष्टि से इस फली हरियाली का विस्तार देख सकते। अगर तुम्हें भी वसी ही प्रतीति होती जैसी मुझे है तो ? आम्रण दोनो और से है—घाटी की आलमिचीनी खेलती पगडण्डी आकाश छूने को आसुर छरहरे पेड़ा का भी और गेहूँ की बाला के बीच से भाकती, राई सरसा पोस्त और तीसी की फुनभडी का भी। वह सब जो स्वयं के जिये क्षणा पर आघत है जो अद्वितीय है जो रूप किसी और ने नहीं देखा है भल ही बीर हो फूल अकुर रग नह पोवे ताल-तलया सारस ही अपनी लघुता में भी सौन्दर्य की पूणता से भरे रहते हैं—को वाटने का अधिकार कवल तुम्हारा है।

जब जत्र भ्रवेला मन किसी स्मृति में रोमांचित हो जाता है जब जब मन में दुनिवार श्रद्धा उमड़ती है और आनन्द की पुलक मन को प्यार से सराबोर कर देती है, तब-तब दाता अनायास इस स्मृति को दन वान के प्रति अनुराग से भर उठता है और निष्कप होता है—

लो यह स्मृति यह श्रद्धा यह हसी,
यह आहूत स्पशपूत भाव
यह मैं, यह तुम, यह खिलना,
यह प्यार, यह प्लानन,
यह प्यार, यह अद्भूत उमड़ना—
सब तुम्हें दिया ।
सब
तुम्हें
लिया ।

कविता का विषय उसके रूपान्तर को प्रभावित करता है, विषय की स्पष्टता अथवा दुर्बोधा पर, कविता का आकार आधारित रहता है। 'भीतर जागा दाता सुन्दरतम क्षणों में उन्मूत भावनाओं को बटोरने और उन अनुभूतियाँ को बाँटने की प्रक्रिया है। अनुभूति की विह्वलता के क्षणिक आवेग की तरलता जसी स्निग्ध होती है उसके लिए किसी बहद फलक की आवश्यकता नहीं पड़ती। पर यह कविता चाहे मुक्तिबोध की कविताओं की तरह अनावश्यक रूप से लम्बी नहीं है फिर भी उसका विस्तार मात्र पुनरुक्ति के कारण है। अलग अलग उपकरणों से उपजने वाली एक जसी ही प्रतिभियाँ को यदि थोड़ा संक्षिप्त रहन दिया जाता तो संभवतः कविता की 'बहा' ले जाने की क्षमता और बढ़ जाती।

ब्रह्मराक्षस'

शत्रु के दूसरे अक्ष में 'ब्रह्मराक्षस अथवीज और विस्तार' के सन्दर्भ में श्री कुवेरनाथ राय ने लिखा है—

"यो मेरा खयाल है कि जम 'लाइस आन टिण्टन एवे' और 'इम्मारिलिटी ओड' को पढ़कर बड़ स्वयं को या 'राम की शक्ति पूजा' वादलराग' और 'वनवेला को पढ़कर निराला को पहचाना जा सकता है—सम्पूर्णतः भूल ही न जाना जाए, पर इन कविताओं से इनका चेहरा बड़ा साफ हो जाता है, उसी प्रकार सिर्फ दो कविताएँ पढ़कर मुक्तिबोध के कवि व्यक्तित्व को सटीक पहचान उपनयन हा जाती है। ये कविताएँ हैं 'ब्रह्मराक्षस' और आगका के दीप अंधेरे में। इनमें ब्रह्मराक्षस मुक्तिबोध की सारी कविताओं से अलग स्वतंत्र व्यक्तित्व रखती है। यह मुक्तिबोध की विशेष कविता है। ब्रह्मराक्षस विम्बोवधान की नवीनता और सफल रूप सरोजन एवं विचार विधान की स्वतंत्र सत्ता के हिसाब से मुक्तिबोध की सर्वाधिक समृद्ध रचना है।"

मुक्तिबोध की कविताओं को फंटेमी प्रधान कहा जाता है। फंटेमी अर्थात् जिनमें

कल्पना का निर्बाध विस्तार हो और यह सही भी है कि मुक्तिग्रोध की रचनाएँ म यह निबध विस्तारण 'ब्रह्मराक्षस' में अत्यधिक मुखर है।

'ब्रह्मराक्षस' एक प्रतीक की लेकर चलती है। लोककथाएँ में वर्णित एक आधिभौतिक शक्ति, जो अपने पूजकों में कोई तपभ्रष्ट मनस्वी थी शहर के बाहर किसी वक्ष पर स्थित अपने जाते लोगों को अपने आशोक का पात्र बनाती है। लम्बी तपस्या के बाद सिद्धि के स्थान पर अभिशाप पाने की वेदना उसे हर किसी से विमुक्त कर देती है हर किसी को केवल शत्रु मानने को विवश कर देती है फिर भी ज्ञान के कारण अज्ञित उसका ग्रहण खण्डित नहीं होने पाता है। पुण्य और तप की लम्बी शृंखला के बीच अनजाने ही हो गई कोई भूल उसे चन नहीं लेने देती है और वेदना की पश्चात्ताप की एक अटूट बड़ी आरंभ हो जाती है। जितना वह उससे मुक्त होने की कोशिश करता है उतना ही वह उसके पीछे पड़ जाती है।

'ब्रह्मराक्षस' के साथ जुड़ी हुई भयावहता को साकार करती हुई कविता, निजम कोने में स्थित एक पुरानी इतिहास हो चुकी बावड़ी और उसकी भयावहता को और अधिक भयावह बनाने वाली छूब उलझी हुई डालियाँ और घुंघुओ के खाली घोसलों से आरम्भ होती है। बीते हुए इतिहास की श्रेष्ठता और भव्यता आज भी चारों ओर के वातावरण में व्याप्त है।

वसे ही हर व्यक्ति जो आत्मचेतस है जो अपने चारों ओर हो रही गतिविधियों के प्रति सजग है 'ब्रह्मराक्षस' जसी यातना ही भुगतता है उसी तरह क्रुद्ध बेचन पर निरंतर कामरत है। उसके मन की अतप्त पुण्य वासना मानसिक उलझावों को ज में देती है, उसे हर क्षण यही सदेह सालता रहता है कि उसने जो कुछ पुण्य किया, जो श्रेष्ठता अज्ञित की क्या उसका कोई फल उसे मिलेगा भी ? उसका सदेह, एक स्थिति पर पहुँचकर सदेह नहीं रह जाता वह वास्तविकता बन जाता है। उन अनगिनत अच्छाईयाँ के मध्य उसका कोई एक दोप उसके सब गुणा को दूषित कर देता है और अपनी सरलता और चंचलता भूलकर वह रात दिन अपराधग्रस्त रहने लगता है—

गहन अनुमानिता
तन की मलिनता
दूर करने के लिए प्रतिपल
पाप छाया दूर करने के लिए, दिनरात
स्वच्छ करने—
ब्रह्मराक्षस
धिस रहा है देह

लेकिन इतने पर भी जब उसकी आत्मा गुद्व होन के स्थान पर और अधिन कालिमा ग्रस्त हो जाती है तो उसकी बौद्धलाहट और बढ़ जाती है वह अपना आशोक वाकी लागा पर उतारना शुरू करता है। उस हर क्रिया में अपना सम्मान खिन्नाई देने लगता है। वह सब जिसकी उस अभीप्सा थी, छोटे छोटे संवेदना में उसे प्राप्त होनी सी अनुमानित होनी है। और इस भ्रम में कि तब विनत होकर उसकी श्रेष्ठता स्वीकार कर रहे हैं वह अपनी

पीडा भूलकर नए सिरे से व्याख्याएँ आरम्भ करता है अब तक के अर्जित ज्ञान को नये अर्थ देने लगता है। ब्रह्मराक्षस की तरह वह भी अपनी श्रेष्ठता के भ्रम में डूबा हुआ है। जैसे ब्रह्मराक्षस के मोहभंग की टूजेडी आज भी कथायात्रा में दोहराई जाती है, उसी तरह की एक टूजेडी उसके लिए भी निश्चित है। बाह्य जगत के बौद्धिक काम का सदा नूतन व्याख्यान करता हुआ आत्मशुद्धि और अतीत के पुण्यो से वह अपने पाप का मोचन करना चाहता है नए पुराने सबका पुस्तस्कार करना चाहता है और ब्रह्मराक्षस की तरह निरंतर अपने व्यक्तित्व के अंदरे में उत्तम से उत्तमतर और अच्छे से बहुत अच्छे की प्राप्ति के लिए सदा प्रयास करने के लिए बाध्य है। अच्छे और बहुत अच्छे का सघप, अच्छे और बुरे के सघप से कहीं अधिक मयकर है लेकिन इस सघप में मिली असफलता भी भय ही होती है। कुछ नया करने, कुछ नया खोजने के प्रयास में अपनी मानसिक समस्याया से जूझते हुए वह टूटता रहता है और चिंतन के इसी सप्राम में एक दिन काम आ जाता है। जिस पूणता को अतिरेकवादी रूप में प्राप्त करने की उसके मन में बलवती इच्छा थी वह वसी ही अचूरी रह जाती है।

व्यक्ति अपने मानसिक सघप और बाह्य तनाव के बीच पिसना रहता है। भावसंगत और तकसंगत निष्कर्षों पर पहुँचने के लिए वह हर ज्ञानी के पास मटकता रहा पर साथ ही यह भूल बठा कि बाहरी ससार में मूल्य यकिन के नान का नहीं, अपितु धन का है और बाहरी ससार में केवल धन से अभिभूत अतः कारण को ही सत्य की प्राप्ति हो सकती है। मूल्या के सघप की तरह यह टूजेडी नयी नहीं है। ये तमाम ब्रह्मराक्षस जो उगते सूरज की किरणों को अपने प्रति नमन और चाँद की रोशनी को अपने वदन की भाँति में जीते रहते हैं, सहानुभूति के, श्रद्धा के पात्र हैं।

युद्धस्थिति^१

राष्ट्रो और जातियाँ के मध्य लडा जाना ही युद्ध नहीं है, और न ही केवल बलक आऊट की हल्की सी रोगनी में आते जाते आक्रामक विमानों की झण्ट, कराह पीडा और अवसाद युद्धस्थिति है। युद्ध, हमें जीवन का प्रत्येक पल करना पडता है, कभी परम्पराया से, कभी मायताया से कभी स्वयं से। युद्ध न सही इस सघप कह लें लेकिन यह सघप युद्ध की विभीषिका से किसी अर्थ में कम महत्त्व का नहीं है। संक्षेप यह कि अपना अस्तित्वमात्र बाएँ रखने के लिए हम एक नहीं अनक युद्ध से गुजरना पडता है।

घणा और स्वायं से छोटी होनी हुई पथ्वी टूटती हुई आस्थाओं और सकीण सौंदर्य को ध्यापक और उद्धार बनाने का प्रयास अपने ही मन में तनाव और युद्ध को पनपा देता है। मन एक घोर कहता है कि सावनीम सुख की चिन्ता करने में मुझे क्या मिलेगा, दूसरी और यह भी कहता है कि ये सीमाएँ जो हर व्यक्ति को अपने कंधरे में बंद किये हैं—तोडनी होगी। परिणाम होता है—मानसिक तनाव, एक अदेखा युद्ध जो मन के भीतर भीतर चलता है। सही है कि हम काय अपन लिए करते हैं इच्छाएँ अपने लिए करते हैं, सुख अपने लिए

बगोरते हैं पर गान ही 'हर' ध्यायी प्राणमा को जीवत वा ए-... के प्रयोग में जो कुछ ध्याता प्राणमाग स विरोध कर उठता है वह भी ध्यान में ध्यान कुछ ही है। यह प्रयोग ऐसा है जैसे ध्यान स मर्ती जमी हुई ठण्ड स वा से कोई हाथ मर्ती का प्रयोग करे गुलाबी हुई गही, भुंवायी मर्दियां बगोरकर धंधरा दूर करी वा वागि... करे।

मुझ जो वा व्यवस्था दो पड़ोसियों धोर लो ग... के बीच बचत रूपकी बेरी का सम्बन्ध रगता है जो बचिन की दीवार बा एन शहर को एन शहर के नागरिकों को धपो स पुपन कर देता है—मृत्ति है। मृत्ति है वह मुझ जो प्रम धोर मंची मे भरे हुए हृदय को स्वाय भरा गिरग रेगिरगान बना देता है। मृत्ति है वह मुझ जो ईश्वर का हाथ धपने सिर पर रग, ईश्वर स मा पाहे काम करवाता है मायागी गग—गग की तरह मा रोम के मदान की सीटी की तरह उमग काम करवाता है। धर्म—जो मपको जाने का अधिकार नहीं देता, जो धपो धपो मारी भरकम प्रमा स धारा विमाना का वाता देता है कसा धम है? वह कौन गा धर्म है जो बमरपंन स वा धोर विप्यगन टैनों क द्वारा विविजय करता है। मा का, जो धम व नाम पर बह ब धयाया का सम्पन करने लगता है धपनी सरह... पर होने वान हृदय धोर बुद्धि व धीम व भगडे को निरटाता पडता है।

जीने के लिए या धपनी मुविषा व लिए गमात्र धोर विन गमात्रवा धोर पूत्री वा जते रोमों में बट जाता है—पर धपना की जीवित रगने के सपय म गये परा विपद म लिपटी, लेकिन हाथ म ब... लिए धोरत को ब... देना अधिकार उन सागा की विगने दियाजो उस पहनने के लिए बरन गहों द सर। हर क्षण विगुणा होती है उन 'वसुधै परायण' धोर 'अधिकार रदार' सनिवा स जो धपने बाध को बधाने व लिए धतहागा मागती हुई पयराई हुई धोरत का पीछा करने को ही दुःमा का मुवाविता सम्भत है। जो धम के नाम पर एक वर्ग के ईश्वर की हृया करके, धपन ईश्वर की स्थापना व लिए युद्ध करते हैं माना ईश्वर प्रसग प्रलग हैं, या धाव ईश्वर हैं जिम स सता रसन का अधिकार केवल एक को है।

इस सब के बाद यदि जीने की इच्छा राप रह जाती है तो यह बच्चा को बाँटा स बधाने को प्रपय भरे पूजा पर से थोठ सम्भता है, पूडे म धान बीनती नई बहू को धम देने के लिए यह उस ईश्वर का विरोध कर सवता है जिसे सम्... कहा जाता है। यह धोखला देने वाला सपय हनुमान चालीसा धोर धाय प्राधना मना को दोहराने से शांत नहीं होता, इसे शांत करने के लिए धपनी मायताए धोर विश्वास ब... पडते हैं कभी परि स्थितियों के धनुरूप मनस्थिति को धोर कभी मनस्थितियों व धनुरूप परिस्थितियों को ढालना पडता है—ऐसे युद्ध के सामने, जो मन की सबडा सनहो पर राडे जाते हैं वे सारे युद्ध जो केवल विध्वस करते हैं वे सारे भस्न, जिनका भध केवल सहार है—नगण्य लगते हैं।

ये बाहरी मोर्चे, य 'यूह, जो बडे भयकर लगत है इसानियत के लिए सडे जाने वाले युद्ध के सामन यहद छोटे लगते हैं। जीवित रहने के लिए धपन मन व भीतर व भावुक मन को बचाए रखने के लिए हर युद्ध आवस्यत हा जाता है पर यह युद्ध हम हर गाँव पर भवता छोड दता है—जिमस हम दूसरा व लिए धपने को समथ धोर धपना लिए स्वय को साधन

सिद्ध कर सकें ।

जब इतन युद्ध लड़ने को पडे हैं जब ईश्वर से लेकर ईश्वर क बनाए ससार के लोगो तक के विरुद्ध मोचा मग्नाना है जब व्यक्ति को जीने का अधिकार दिलाना है, जब मानव को घम का अग्र समझना है—इस स्थिति म बाहरी युद्ध का क्या महत्व रह जाता है ? जब जीवन के हर क्षण पर, हर आने वाले सास से हम युद्ध ही युद्ध करने हैं तब इस युद्धस्थिति को हम कम त्रकार सकत है ?

युद्ध स सम्बन्धित कई का या महाकाव्या की रचना हो चुकी है—‘जयभारत’, ‘कुरुक्षेत्र’ ‘उमुक्त’, ‘पथ्वीकल्प’ और ‘परशुराम की प्रतीक्षा । युद्ध की यही स्थितिया इनम भी हैं जो स्वाध का परिणाम है दो स्वार्थों की टकराहट युद्ध म परिणत होती है । कुरुक्षेत्र’ और ‘उमुक्त’ म युद्ध के कारणों की खोज के साथ ही एक स्तर पर उसकी अनिवायता को स्वीकार करते हुए भी उसके भीतर मे मानव मूल्या की खोज की गई है नियति को मूल्य से जोडन का प्रयास किया गया है । जनेद्रकुमार के निबन्ध ‘युद्ध’ म जिस प्रकार के कमयुद्ध की स्थापना हुई है, सर्वेश्वर की यह कविता भी उसी की स्थापना करती है । उनकी इस कविता का तात्पर्य बाह्य युद्ध क कारणों की या उसकी अनिवायता की खोज नहीं है । होता यह है कि बाहरी युद्ध की विभीषिका के समान हम अपने चारा तरफ चलत हुए मानसिक युद्ध की जिघामा की उपेक्षा करने लगते हैं । यह कविता उसी उपेक्षित मानसिक युद्ध की भयावहता की ओर ध्यान आकर्षित करती है । उमुक्त और कुरुक्षेत्र का फलक व्यापक है अत उसमे किमी भी चिन्तन के लिए उभरकर आने का पूरा अवकाश है जबकि छोटी कविता होने व कारण और केवल मानसिक युद्ध को विषय बनाने के कारण इस कविता मे चिन्तन के लिए विशेष अवकाश नहीं है ।

नयी कविता मे उपलब्धि के नाम पर जिस शून्य का उल्लेख बार बार होता है, वह शून्य ‘युद्धस्थिति’ के सामने अस्तित्वहीन हो जाता है ।

छिन भिन्न छु^१

कविता के शीपक से ही स्पष्ट हो जाता है कि व्यक्तित्व की खण्ड-खण्ड स्थिति ही व्यक्तित्व की वास्तविकता है । व्यक्ति एक इकाई है—लगना अवश्य है ऐसा पर यह सत्य नहीं है । व्यक्ति के अंदर अनेक ऐसे व्यक्ति रहते हैं जिनका परिचय स्वयं व्यक्ति नहीं पा सकता । बदलते हुए हर क्षण के साथ मन के भीतर का एक अपरिचित व्यक्ति सामने आकर हँसने लगता है—ऐनी भयकर हँसी कि वास्तविकता का आभास होने स पूव ही व्यक्ति त्रस्त हो जाता है ।

त्रस्त मन की ऐसी ही अभिव्यक्ति है ‘मैं छिन्न भिन्न हूँ’ । टुकड़ा मे विभाजित व्यक्ति जब अपने को सयत और एकत्र करना चाहता है तभी वे सभी टुकडे विद्रोह कर देत हैं स्थिति फिर वसी ही रह जाती है—छन्दहीन कविता की लय जैसी, जीवन म उभरते किमी नए चिह्न जैसी धर धर घमने के माँ मिले टुकडे जमी दीन प्रमहाय और अनिश्चित ।

मुख—बसत सा मुख चारो ओर से घेर लेता है पर उसना आभास भी नहीं होता समझ में नहीं आता कि खण्डित व्यक्तित्व को लेकर इस समस्त मुख का क्या किया जाएगा। प्रकृति को विडम्बना के अतिरिक्त इस कथा भी क्या जाए जब व्यक्तित्व की एकता स्वीकार करने पर वही सहस्रा टुकड़ों में विभाजित दिखाई पड़ने लगे।

तीन रूप हैं हमारे इस व्यक्ति के—(१) रागमय रूप—जो किसी को स्मरण कर आत्मविभोर हो जाता है, जो विरह में केवल मरण का आकांक्षी होता है हमारी इच्छाओं का मधुरतम रूप होता है। (२) द्वेषमय रूप—जो अपनी दृष्टि में विद्वेष का हलाहल छलकाते हुए हर किसी को भस्म करने वाला अपन स्पश से पलका को दग्ध करने वाला होता है और (३) भयमय रूप जो चेतना के स्पदन को ही भग्न करने वाला हृदय के समस्त स्नेह को सुखा देने वाला है।

तीनों के सघप में हर ओर खिंचता है व्यक्तित्व। प्रेम की ओर—जिसके आदिस्वरूप की प्राप्ति में भी सफलता नहीं मिलती, क्योंकि जीवन में प्रेम द्वारा नहीं सघप द्वारा ही सफलता प्राप्त होती है पर जीवन में प्राप्त अप्रूप अनुभव जिसके कारण प्राप्त होते हैं, हृदय बार बार जिसे याद करते नहीं थकता उससे कोई घणा भी करे तो आखिर कैसे। परिणाम यही होता है कि चारों ओर स उपहास ही उपहास मिलता है। पर सत्तार सिखाता क्या है हमें? दुनियादारी? नहीं, क्योंकि दुनिया दुनियादारी में विश्वास ही नहीं करती। यदि उसे विश्वास होता दुनियादारी में, तो क्या सफलता के शहीद, बड़े बड़े व्यक्ति और करोड़ पति उसे बिसर सकते थे? वह तो सभी को विस्मृति की राख से दबा देती है। उसे दुनियादारी में विश्वास होता तो वह कथियों को, पगले प्रेमियों को सत्ता को—जिनसे उसे कोई हानि नहीं पहुँची है—क्षण भर को याद करके छोड़ देती?

यहां कोई किसी को याद नहीं करता। लगता है स्मृति जीवन है पर क्या स्मृति चिरन्तन टिक सकती है यहाँ पर? क्या हृदय की ऊष्मा व्यय ही बिखरती है धरा पर? नहीं हृदय की ऊष्मा सूय को ऊष्मा देनी है हर हृदय को पुनर्जीवन देने वाली वह घडकन त्रिभुवन को जीतती हुई बिस्तार पाती है।

फिर भी नहीं मालूम कि यह घडकन एव के बाद एक क्षीण होती जाएगी क्या? क्या वह अन्त हो पाएगी? पर जस थसाख की हवा ऊपर से गुजर जाती है जैसे कोई भोला हरिण मगजल के आकषण में भटकता रहता है जैसे कोई ठण्डी धार लू में ठण्डक पड़ना जाती है चेतना में आधे पल के लिए कुछ सचार सा होता है पर फिर लू में यज्ञ में सब भस्म हो जाता है।

सदेह होता है कि इच्छाओं से परिपूर्ण मन की यह घडकन क्या कभी कुछ कर पाएगी यही सदेह छिन कर जाता है मन की हर घडकन छिन्न भिन्न हो जाती है।

हृदय की छिन्नभिन्नता बचन अपन विचारा में सघप में उत्पन्न नहीं है, उसमें यमाज का परिवर्ण का सत्तार का बन्धन बना दाय है। कविता में कभी-कभी एसा लगना है कि अपनी ही उन्नतता में विराय है—पर यह विराय मन की उन्नामक स्थिति का, मन में सघप का प्रतीक है।

प्रायना^१

प्रायना शब्द से पूजा में भुका हुआ व्यक्त ही सामने आता है—श्रद्धा और विश्वास से भरा हुआ, अपने हर कण्ठ में, हर सघष में ईश्वर के चरणा में आश्रय पाता हुआ ।

पर आज के बदलते हुए सदमों में प्रायना में केवल श्रद्धा और भक्ति का स्थान नहीं है—प्रायना अब प्रश्नों से युक्त हो गई है—क्योंकि जीवन के प्रश्न बढ़ गए हैं, क्योंकि ईश्वर स्वयं आज प्रश्न बन गया है । सोचने से इनकार करने वाला और ईश्वर को एकमात्र सकट हारी शक्ति मानने वालों का सदम यहाँ नहीं है । जीवन में जो अविश्वास और सदेह बढ़ता ही चला जा रहा है, उससे ईश्वर भी अछूता नहीं है—पर भारतीयता के सस्कार हम पर इस कदर हावी हैं कि किसी तथ्य की सारहीनता समझ में आ जाने पर भी हम उसे अस्वीकार नहीं कर पाते ।

ईश्वर को जानने का प्रयास सायास, अनायास हर मन करता है किन्तु अंत में सब प्रश्न अनुत्तरित रह जाते हैं ईश्वर किसी आति का निवारण नहीं कर सकता । भारती में जलता बपूर अपनी सुगंध से ईश्वर तक पहुँचना चाहता है, कभी मन्त्र के कलश का ध्वज बन ईश्वर का सामीप्य अनुभूत करना चाहता है कभी सूय की ओर तक्ती मुग्धा क्ली का मोह जागता है—ईश्वर का नाम सुनने में अच्छा लगता है—श्रुतिमुख का कारण है पर इन सबका प्रयोजन ? बार-बार नाम लेकर ईश्वर को यह जताना कि तू मुझे याद है, लेकिन मन ईश्वर के अस्तित्व की भ्रान्ति मात्र को सत्य मानता है । पर उस सबके बावजूद ईश्वर को प्रसन रखने की भावना सहज ही मन में जाग जाती है ।

तात्पर्य यह कि यह जानते हुए भी कि एक आति ही हमारे जीवन की नियता है, इस बात का ज्ञान होते हुए भी कि वह भ्रम है—उस भ्रम के चारा और बुना हुआ मान्यताओं सस्कारों और परम्पराओं का जाल अपने पाश से मुक्त नहीं करता । मकड़ी के जाले से निकलने में असमर्थ कीड़े की तरह हाथ पैर भटकता है, लाख सिर पटकता है पर हर प्रयास के साथ उसके बन्धन और अधिक जकड़ जाते हैं । उसके मन का प्रश्न प्रश्न ही रहता है, उस जाले को तोड़ने का, उसकी मुक्ति का कोई उपचार नहीं है और हमारी श्रद्धा और प्रथदा के मध्य ठिठकी हुई पीढ़ी के सामने और कोई माग भी नहीं है ।

पानीपत^२

भारत के मध्यकालीन इतिहास में जो निर्णायक युद्ध हुए उनमें पानीपत के तीनों युद्ध महत्त्वपूर्ण हैं । पानीपत पर्याय है युद्ध के मदान का—कुच्छेत्र की भक्ति पर सुरेण दलाल की कविता में किसी प्रकार के बाहरी आक्रमण का वर्णन नहीं है । इब्राहीम लोदी और बाबर, हेमू और अकबर तथा मराठे और अहमदशाह अब्दाली यहाँ हैं—पर प्रच्छन्न रूप में, उनका नाम कविता की किसी पंक्ति में नहीं आता, पर हर पंक्ति उस युद्ध की

१ सुरेश बोशो प्रत्यक्षा

२ सुरेश दलाल पृष्ठा १

निर्णायक स्थिति की प्रतीक है। यह पानीपत हमारी अपनी दिनचर्या है—एक जसी नीरम और बेलास।

यह स्थिति आरंभ होती है रात के उस पहर से जब घाँस रह रहकर घड़ी के घण्टों के साथ जाग जाती है। प्रतिदिन का कार्यक्रम विलम्ब नहीं होने देता—ब्रश, बनेड, तोलिया बार बार माद दिलाते हैं जल्दी करने की, होने वाली देर का एहसास दिलाते हैं। हाथ में प्रखवार और कंधे पर कोट लटका (सनिक् की तरह अस्त्रशस्त्र से सुसज्जित होकर) कूच करने पर मोर्चे पर सन्नद्ध मिलती है—आफिस की मेज, फाइल, खिभाता हुआ फोन और पानी का गिलास यह मार्चा जानता है कि कैसे फुसत मिलती है सास लेने के लिए। इधर के मोर्चे के बाद जिन मोर्चों पर लड़ना पड़ता है वे हैं लच टाइम में खाली गिलासों पर बतरानियाँ, बेशक़र मज़ाक़ और घर से लाया हुआ खाना। और फिर बढ़ता हुआ क्रम शाम के समय घर, पत्नी परिवार—एक भी नया चेहरा नहीं एक भी ताजी मुद्रा नहीं, पर उस सब में बाज़ार के भाव की तरह चढ़ते उतरते खुश होते, खीझत मूड को लेकर व्यस्त रहना पड़ता है। और इसी रो में जीवन बढ़ता रहता है इसी तरह हर नया दिन आता है जैसे एक स्वर में दिन भर क्या कहते हुए पंडितजी का नीरस यका स्वर उवा जाता है वैसे ही जीवन की यह एकरसता बार-बार यह इच्छा करने को बाध्य करती है कि कब पूरा होगा यह रोज़ हूँ फाड़कर मुखड़ा हो जाने वाला अध्याय ? कब समाप्त होगा यह वितृष्णा भरा युद्ध ?

ऐसे तो गुजराती की नयी कविता में इस प्रकार की बेहूदी दिनचर्या की दुःखद अनुभूति का काफी वर्णन हुआ है पर यह कविता कुछ न कहते हुए भी बहुत कुछ कह जाती है युद्ध में भीतर तक लिप्त उस व्यक्ति की तरह जो युद्ध को भोगता है, भूलता है पर उससे अपने आपको अलग नहीं कर सकता।

नयी कविता उपलब्धि और अभाव

प्राधुनिक मसाले में कविता का महत्त्व बहुत कम होता जा रहा है। यह सत्य है कि कविताओं का प्रकाशन पिछले दिनों पर्याप्त हुआ है इसमें प्रतिभा के आधिक्य और कविताओं में रुचि प्रमाणित की जा सकती है। कविता सफल करने वाले व्यक्ति अपने युग के विषय में कहते हैं कि काव्यात्मक सन्नाति को कोई निश्चित रूप देना, या ऐसी अपेक्षा करना अनुचित है।

अनुभव की गरिमा हर युग में कुछ ही व्यक्ति सम्भूत कर सकते हैं और कवि का महत्त्व पूर्ण होना इसी बात का सूचक है कि वह उसी युग का है और सम्प्रेषण की शक्ति उसके पास है। उसकी अनुभूति-क्षमता और सम्प्रेषण शक्ति में अंतर नहीं किया जा सकता क्योंकि एक के अभाव में दूसरे का अर्थ हम पर स्पष्ट नहीं होगा। वह (कवि) कुछ हितैषी अतिरिक्त भावुक और कुछ अतिसजग है और साधारण व्यक्ति से अधिक एक व्यक्तित्व है। उसे मालम है कि वह क्या चाहता है और उसकी रुचि किस में है? वह कवि इसलिए है कि उसके अनुभव को उसकी रुचि से अलग नहीं किया जा सकता। कविता अनुभव के वास्तविक रूप की सूक्ष्मता को उस सीमा तक सम्प्रेषित करती है जहाँ तक कोई और साधन नहीं कर पाता। यदि कविता और युग की बुद्धि का एक दूसरे से सम्पर्क छूट जाए तो कविता का महत्त्व कम हो जाता है।

एक साधारण पाठक प्राचीन परम्परा और सामाजिक परिवेश से प्राप्त शिक्षा से भी दूर हो गया है। यहाँ तक कि साधारण भावना की कविता भी उसके लिए असाध्य है और भविष्य की कविता किसी भी प्रकार सहज नहीं होने जा रही है।

आज की महत्त्वपूर्ण कृतियाँ (कविता ही नहीं साहित्य और कलामात्र) अपने संप्रेषण के अनुकूल ही सम्प्रेषण की अधीनता, जटिलता और सूक्ष्मता के कारण साधारण व्यक्तियों की अपेक्षा एक चुनी हुई अल्पसंख्या का ही अधीन करती हैं।

सम्प्रेषण की यह समस्या समस्त भारतीय भाषाओं के नए साहित्य की समस्या है क्योंकि स्वाधीनता के बाद विकसित होने वाला साहित्य एक ही भावभूमि पर आधारित है और यह नया काव्य अपने आपमें कविता के क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है।

हिन्दी में छायावाद तो सन ३१/३६ के आगमन ही स्वच्छन्दता और प्रगतिवाद के

रूप में दो टूक हो चुका था, स्वातन्त्र्योत्तर युग में प्रगतिवाद साम्यवादी नारेबाजी के शक्तिवाद का अनुगमन करता हुआ भावविहीन मरु की रेत में लुप्त हो गया और स्वच्छन्दतावाद अंधकचरी अतिभावुकता के कारण कविसम्मेलनीय मंचों से होता हुआ फिल्म जगत का शरणार्थी बन गया। इसलिए जितनी भी ओर जो भी उपलब्धि इस काल में हुई है वह नयी कविता के ही आँगन में फली फूली है।

गुजराती की नयी कविता ने गांधीयुग के समतावादी स्वर और अतिशय भक्ति की विह्वलता का दोनों छारों के बीच से अपना भाग बनाया है। सन् ५० के बाद विवादास्पद कविता कई अर्थों में पहले की कविता से अलग और आगे है। गुजराती कविता में गीतितत्त्व और उसकी गीतात्मक भावुकता काय की अनिवाय विशेषताओं में से है। सन् ५० के बाद कविता में गीतात्मकता भी थी और भावुकता भी पर व्यक्तिगत रूप की चेतना का एक नया स्वर भी था जिससे पहले की कविता अपरिचित थी।

नयी कविता के कृत्तिकारों ने जिन्दगी को उसकी पूरी विविधता और जटिलता में लिया और भोगा है तथा अभिप्रेक्षित किया है। उसी को नये कवि ने अपना परम और एक मात्र लक्ष्य माना है और यदि उसकी राह में कोई परम्परागत अभ्यास या कोई रुढ़िगत भाषा आई है तो उसे छोड़ने तोड़ने में उसने आनाकानी नहीं की है। इसके लिए उसे गुमराह गरीब जिम्मेदार या परम्पराद्रोही कहा गया है तो इसकी उसने परवाह नहीं की है। कवि कम को ही उसने अपना एकमात्र धर्म माना है जिसके लिए उन बड़े ही साहस, संकल्प और दक्षिण दृष्टि की जरूरत पड़ी है कुछ इन गुणों के अभाव के कारण नए अपरिचित रास्ते को खोजते और उन पर चलते बहुत दूर नहीं निकल पाए हैं—बहरहाल उसकी दिशा सही रही है—वही इस युग में सच्ची कविता की दिशा है और उसकी उपलब्धि जसी भी वह है, सच्ची उपलब्धि है नई तो वह है ही।

स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद और आज भी, पुराना कवि सोचता है कि भारत को एक विदेशी शक्ति ने अपनी पशुबल से अपनी लोह-बधन में जकड़ दिया था। कुछ शक्ति की पराजय के बाद आत्मिक बल और गांधी जी के आध्यात्मिक नतुत्व न देग के विनाश जनगण को एकता और अहिंसा के मंत्रबल से इतना समय और शक्तिगाली बना दिया कि पशुबल को पराजित होना पड़ा और इसी के अनुपम में पुराना कवि सोचता है कि अब फिर से भारत ने अपनी सोपा हुआ गौरव प्राप्त कर लिया है और उसे भीतरता के आध्यात्मिकता के अनुपम से बनीभूत करके भारतीय सभ्यता की विगिष्टता उजागर करनी है।

दूसरी ओर नये कवि की दृष्टि में भारत अपनी कमजोरियों से गुलाम बना था, क्योंकि उसकी सृजनशक्ति लुप्त हो गई थी वह रुढ़ि और अधिनिवासियों में जकड़ गया था, उसने अपनी परम्परा से बचल प्रगति का निपथ पाना शुरू कर दिया था और इसलिए वह आध्यात्मिक दुबलता का शिकार हो गया था।

पुराना कवि उस समाज की ओर दृष्टता है जो आत्मत्व में नहीं है, जिसे पाना संभव नहीं है और यदि पा भी गए तो देखेंगे कि हम एक आम विश्व में पशुबल में जीने जनगण विपन्नता और अज्ञान में घुट घुट कर जीने के लिए विवश है। मच ना यह है कि स्वतंत्रता का बाद भी समाज आत्मिक भ्रमण है क्योंकि वह समाज के आम विश्व पा का अनुपम कर

दनी है। वह यह भूल जाती है कि हमारे एकता आंदोलन का सबसे बड़ा विद्रुप यही है कि स्वतंत्रता का अर्थ देश का विभाजन है। महात्मा गांधी के भूधराकार 'यक्षित्व का कीर्तिगान करने वाला महाकाव्य महाकाव्य 'लाकापतन' इस कृष्णा पर आँसू बंद कर लेता है जबकि 'अधायुग' इस पितृवध और भ्रातृवध को पूरी कृष्णा और मानवीयता से रूपायित करता है। अधायुग निर्विवाद रूप से हमारे नए सप्ताह की ओर देखता है, वह केवल इसी कृष्णा का नहीं, विश्वयुद्ध और शक्तिशिविरा म बटी विश्वव्यापी कृष्णा का अग्रशुलेख है।

स्वतंत्रता क नशे मे हम कुछ दिन ऐसे डूबे थे कि यह भूल गए कि स्वतंत्रता क्यों और कस मिली थी। वह नशा भी कृत्रिम था क्योंकि स्वतंत्रता, विभाजन और हत्याकाण्ड तीना साथ ही साथ आये थे। पर सदिया से स्वतंत्रता की तडप को शांत करने के लिए थोडा नशा आवश्यक था। हमारा स्वतंत्रता का नशा बसा ही था जसा 'गोदान' म गिरधारी का है जो बरस भर की मेहनत से खड़ी फसल को बेचकर कज चुकाता है किंतु तालू म एक इक्की छिपा लेता है उसकी ताडी पीकर भूमते चलता है और पूछे जान पर कहता है कि इक्की म नशा क्या आता है पर इतने दिन मेहनत की है तो जानबूझ कर भूम रहा हू कि जिससे दूसरे समझें कि नशे म हूँ। स्वतंत्रता प्राप्ति पर हमारा विजयोत्सव ऐसा ही कृत्रिम नशा था करना स्वतंत्रता पाने मे हमने अपने आदेश की ओर आदेश के नायक दोना की हत्या कर दी थी।

पुराना कवि इस पीडा को नहीं देखना चाहता। वह भारत के अतीत स्वप्न से ऐसा मुग्ध है कि उसी म लीट जाना चाहता है। उसने कहा तो जरूर था कि 'सिंहासन खाली करो कि जनता आती है पर जब उस भी सिंहासन पर बठा दिया गया तो वह चुप हा गया।'^१

नये कवि का सप्ताह इससे भिन्न है। वह भारत के अतीत की ओर नहीं लीटना चाहता। वह नाराजजी नहीं करता क्योंकि नारा देना नेताओं का काम है और वह नेता नहीं एक साधारण व्यक्ति है जो नय विश्व को पाने के लिए बचन है, पर उन शक्तियों के पदा धात सं छटपटा रहा है जो अतीत के स्वप्न से बधी, उसे इस पथ पर जाने से रोक रही है।

नयी कविता स्वप्न नहीं देखती संदेश या उद्बोधन नहीं देती, जो कुछ उसका अनुभव है वह उसका ईमानदार आलेख तयार करती है और इस प्रयास मे जब वह यथाथ क दलदल म फस जाती है ता उसकी अभिव्यक्तिया को, उसकी बेचनी को कुण्ठा कहा जाता है क्योंकि धारणा प्राय यही है कि कविता आदेश कथन का पर्याय है—और यदि कुण्ठा की बात कही गई है तो जरूर कुण्ठा का प्रचार कर रही है। यह हमारी यथस्था की ही श्रुति है कि दद म कराहते रोगी पर कोई डाक्टर यह आरोप नहीं लगाएगा कि वह रोग का प्रचार कर रहा है। और आधुनिक जीवन क म रोग सबको समान रूप से ग्रस्त किय हुए है, मव छटपटाते हैं क्योंकि कट्ट यथाथ का घेरा उह भी अपनी परिधि म समेटे है। विनाम समस्त मानवता को सुखी करन की शक्तिया का तो विकास कर चुका है किंतु व्यक्ति को अतीत क

१ नयी कविता उपलब्धि और अभिव्यक्ति' पर दिल्ली विश्वविद्यालय में दिए गए, श्री भारतभूषण अग्रवाल के भाषण से उद्धृत।

यामोह से मुक्त कर भेना और स्वार्थों से दूर नहीं कर पाया है। नयी कविता में इसी विश्व-यापी मानवयात्रा का उतार-पूरे विविध क साधन बन है और उमका स्वप्न भी निरंतर विश्वव्यापी बनता जा रहा है। यही कारण है कि उसमें सतीश राष्ट्रीयता न होकर एक अविशेष अंतर्राष्ट्रीयता है, थोड़ा उपदेश न होकर गहरी आत्मपीडा है। नयी कविता कुण्डा की नहीं, दद की कविता है—वह दन जा व्यवस्था की यात्रिकता और मतवाण की स्वार्थाघता से उत्पन्न होता है। उस दृष्टि से नयी कविता का सम्बन्ध सीधे मानव की नियति से है जिसकी अभिव्यक्ति निजी और प्रामाणिक स्तर पर हो रही है। सिद्धांत और आदान मानव नियति का सुन्दर बनाने में असमय सिद्ध हो रहे हैं विज्ञान को मानव विनाश का दुष्काण्ड में प्रयुक्त किया जा रहा है, सम्यता और सस्कृति को स्वार्थों का साधन बनाया जा रहा है। नया कवि इस विभीषिका का दणक ही नहीं, भोक्ता भी है।

यह नए कवि का ससार है जो उसके मन में तो है ही जीवन के हरेक क्षण में भी है और नए कवि को प्रतिपल प्रभावित और रूपायित करता है। इस ससार में सारें लेता और जीवन जीता अपने स्थान पर अपनी अपनी स्थिति में वह अपने अनुभवों को व्यक्त और वितरित करता है। उसका सजन उसके यथाथ से जुड़ा है, वह उसके जीने की शत है। इस ससार को मूत करने के लिए झुझना है और उसके लिए कविता चाहिए—ऐसी कविता जो वादा से ग्रस्त न हो भविष्य के किसी पूर्व कल्पित सांचों में मनुष्य को फिट करने की कोशिश न करती हो—ऐसी कविता नयी कविता ही हो सकती है क्योंकि इसमें परम्परा का आग्रह नहीं है मतवादिता का आग्रह नहीं है छंद का आग्रह नहीं है। वह कवि को मुक्त करती है कि वह जसे चाहे अपनी अनुभूतियों को व्यक्त करे, व्यक्ति में निहित विद्व मानव की मूर्ति को उजागर करे। उसकी प्रत्येक रचना का अपना एक विशिष्ट और निजी छंद है, उसमें व्यक्त अनुभूति की अनिवायता से उसी के साथ जन्मा है। भाव पक्ष और कला पक्ष को पारखी अलग अलग भले ही करें कवि के मन में कविता समग्र रूप में जागती है—इसीलिए नयी कविता कोई ऐसी धारा नहीं है जिसमें कवि का व्यक्तित्व महत्वहीन हो। वह नए मानव के नए मन का व्यक्त रूप है उसमें उतना ही विविध है जितना मानव व्यक्तियों में और उतनी ही गह्रता है जितनी मानवसमाज में। नयी कविता का एकत्र रूप में अध्ययन किये जाने पर यह लभित होगा कि उसमें स्वातन्त्र्योत्तर भारत की कठिन यात्रा अपनी पूरी गहराई से अभिव्यक्त है।

सन्दर्भ ग्रन्थ

हिन्दी

अकविता और कला सन्दर्भ
अकेले बठ की पुकार
अनुक्षण
अनुपस्थित लोग
अपनी गताब्दी के नाम
अभी और कुछ
अभी बिल्कुल अभी
अरी ओ कथना प्रभामय
अधायुग
अंधेरा कविताए
अद्धशती
अज्ञेय और आधुनिक रचना की समस्या
आकाश विभाजित है
आत्मजयी
आत्मनेपद
आत्महत्या के विरुद्ध
आधुनिक कथा साहित्य और मनोविज्ञान
आधुनिक कविता का मूल्यांकन
आधुनिक कविता और मूल्यांकन
आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ
आधुनिक साहित्य का परिदृश्य
आधुनिक हिन्दी कविता में चित्रविधान
आधुनिक हिन्दी कविता में गल्प

श्याम परमार
अजित कुमार
प्रभाकर माचवे
भारत भूषण अग्रवाल
दूधनाथ सिंह
शकुत माधुर
बेदार नाथ सिंह
सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय'
धमवीर भारती
भवानी प्रसाद मिश्र
बालकृष्ण राव
रामस्वरूप चतुर्वेदी
विष्णुचंद्र शर्मा
कुंवर नारायण
अज्ञेय
रघुवीर सहाय
देवराज उपाध्याय
इंद्रनाथ मदान
शिवकुमार मिश्र
नामवर सिंह
अज्ञेय
रवींद्र अमर
कलाश वाजपेयी

आलोचना और आलोचना
 आस्था और सौन्दर्य
 आवाजा के धरे
 आँगन के पार द्वार
 ओ अग्रस्तुत मन
 इत्यलम्
 इन्द्रधनु रौंदि हुए ये
 एक साहित्यिक की डायरी
 एक सूनी नाव
 एकाकी दोनो
 कविताएँ
 कविताएँ और कविताएँ
 काठ का सपना
 काठ की घटिया
 कागज के फूल
 कुछ कविताएँ
 कुछ और कविताएँ
 कुरकुरमुत्ता
 कनुप्रिया
 कितनी नावो मे कितनी बार
 गीतफरोश
 चकित है दु ख
 चक्रब्यूह
 चाँद का मुह टेढा है
 चौंसठ कविताएँ
 छापाकादोत्तर काव्य
 जो बध नहीं सका
 भूटा सच
 ठण्डा लोहा
 तार सप्तक
 तीसरा सप्तक
 तिनारम
 दूसरा सप्तक
 देगानर
 देहात से हटकर
 घरती

दरीगबर भवस्थी
 रामवितास शर्मा
 दुप्यत कुमार
 अज्ञेय
 भारतभूषण अग्रवाल
 अज्ञेय
 अज्ञेय
 गजानन माधव 'मुक्तिबोध'
 सर्वेश्वरदयाल सक्सेना
 स्नेहमयी चौधरी
 कीर्ति चौधरी
 इन्द्रनाथ मदान
 मुक्तिबोध
 सर्वेश्वर दयाल सक्सेना
 भारतभूषण अग्रवाल
 शमशेर बहादुर सिंह
 शमशेर बहादुर सिंह
 निराला
 धमवीर भारती
 अज्ञेय
 भवानीप्रसाद मिश्र
 भवानीप्रसाद मिश्र
 कुवरनारायण
 मुक्तिबोध
 इंदु जन
 सिद्धेश्वर प्रसाद
 गिरिजाकुमार माथुर
 यशपाल
 धमवीर भारती
 स० अज्ञेय
 स० अज्ञेय
 श्रीकांत वर्मा
 स० अज्ञेय
 स० धमवीर भारती
 कलाश वाजपेयी
 त्रिलोचन

धूप के धान
 नदी के द्वीप
 नया सवरा
 नया हिन्दी काव्य
 नयी कविता
 नयी कविता के प्रतिमान
 नयी कविता सीमाएँ और सम्भावनाएँ
 नयी कविता का आत्मसंघर्ष
 नयी कविता में सौन्दर्यबोध और अर्थनिबंध
 नए प्रतिमान पुराने निक्षेप
 नये सुभाषित
 नाव के पाँव
 नाश और निर्माण
 नेहरू अभिनन्दन ग्रंथ
 परिवेग हम तुम
 पल्लव
 प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड
 प्रगतिवाद एक समीक्षा
 प्रतीक और प्रतीकवाद
 प्रयोगशील कविता और उसके प्रेरणा स्रोत
 प्रयोगवादी काव्यधारा
 पाश्चात्य काव्यशास्त्र सिद्धान्त और वाद
 प्रारम्भ
 फूल नहीं रग बोलते हैं
 धावरा अहेरी
 वाँस का पुल
 बोलने दो चीड़ को
 भाषा और संवेदना
 मछलीघर
 माध्यम में
 मानव मूल्य और साहित्य
 मायादपण
 मिथक और स्वप्न
 युग वि तन
 रात बीती
 लहर

गिरिजाकुमार माधुर
 अन्वय
 रामविलास गर्मा
 शिवकुमार मिश्र
 कुमार विमल
 लक्ष्मीकांत वर्मा
 गिरिजाकुमार माधुर
 मुक्तिबोध
 गायत्री वश्य
 लक्ष्मीकांत वर्मा
 दिनकर
 जगदीश गुप्त
 गिरिजाकुमार माधुर
 स० अनेय
 कृष्ण नारायण
 सुमित्रानन्दन पंत
 रागेय राघव
 धर्मवीर भारती
 डा० चंद्रकला
 श्रीराम नागर
 रमाशंकर तिवारी
 स० राज कुमार कोहली
 स० जगदीश चतुर्वेदी
 केदारनाथ मिश्र
 अज्ञेय
 सर्वेश्वरदमाल सक्सेना
 नरेण कुमार मेहता
 रामस्वरूप चतुर्वेदी
 विजयदेव नारायण साहू
 रामभुनाथ सिंह
 धर्मवीर भारती
 श्रीकांत वर्मा
 रणेन कृतल मेघ
 गणेश देवडा
 बालकृष्ण राव
 जयशंकर प्रगल्भ

प्रालोचना और प्रालोचना
 आस्था और सौन्दर्य
 आवाजा के घेर
 अग्नि के पार द्वार
 ओ अप्रस्तुत मन
 इत्यलम्
 इन्द्रधनु रोदे हुए थे
 एक साहित्यिक की डायरी
 एक सूनी नाव
 एकाकी दोनो
 कविताएँ
 कविताएँ और कविताएँ
 काठ का सपना
 काठ की घटिया
 कागज के फूल
 कुछ कविताएँ
 कुछ और कविताएँ
 कुरुरमुत्ता
 कनुप्रिया
 कितनी नावो मे कितनी बार
 गीतफरोश
 चकित है दु ख
 चक्रन्मूह
 चाँद का मुह टटा है
 चौंसठ कविताएँ
 छायावागीश्वर काय
 जो बघ नहीं सवा
 भूटा सच
 ठण्डा लोहा
 तार सप्तक
 तीसरा सप्तक
 तिनारम
 दूसरा सप्तक
 देगानर
 देहात से हटकर
 धरती

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी और गुजराती नयी कवि

दशरथकर अवस्थी
 रामविलास शर्मा
 दुष्यत कुमार
 अणय
 भारतभूषण अणवाल
 अनेय
 अज्ञेय
 गजानन माधव मुक्तिबोध
 सर्वेश्वरदयाल सक्सेना
 स्नेहमयी चौधरी
 कीर्ति चौधरी
 इन्द्रनाथ मदान
 मुक्तिबोध
 सर्वेश्वर दयाल सक्सेना
 भारतभूषण अणवाल
 रामशेर बहादुर सिंह
 रामशेर बहादुर सिंह
 निराला
 धमवीर भारती
 अज्ञेय
 भवानीप्रसाद मिश्र
 भवानीप्रसाद मिश्र
 कुवरनारायण
 मुक्तिबोध
 इंदु जन
 सिद्धेश्वर प्रसाद
 गिरिजाकुमार माथुर
 यगपाल
 धमवीर भारती
 स० अणय
 स० अणय
 श्रीकांत वर्मा
 स० अनेय
 स० धमवीर भारती
 कलाश बाजपेयी
 त्रिलोचन

धूप के घान
 नदी के द्वीप
 नया सवेरा
 नया हिन्दी काव्य
 नयी कविता
 नयी कविता क प्रतिमान
 नयी कविता मीमांसे और समावागण
 नयी कविता का आत्मसंघ
 नयी कविता म सौन्दर्यबोध और अर्थ लिखाघ
 नए प्रतिमान पुराने निष्प
 नय सुमापित
 नाद के पाँव
 नाश और निर्माण
 नेहरू अभिनन्दन ग्रथ
 परिवेग हम तुम
 पल्लव
 प्रगतिशील साहित्य के मानदण
 प्रगतिवाद एक समीक्षा
 प्रतीक और प्रतीकवाद
 प्रयोगशील कविता और उसके प्रेरणा स्रोत
 प्रयोगवाग काव्यधारा
 पादचाल्य काव्यशास्त्र सिद्धान्त और वाद
 प्रारम्भ
 फूल नहीं रंग बोलते हैं
 यावरा अहेरी
 वास का पुल
 बोलन दो चीड का
 भाषा और सवेदना
 मछलीघर
 माध्यम में
 मानव-मूल्य और साहित्य
 मापादपथ
 मिथक और स्वप्न
 युग चिन्तन
 रात धीती
 सहर

गिरिजाकुमार माथुर
 अनय
 रामविलास गर्मा
 शिवकुमार मिश्र
 कुमार विमल
 लक्ष्मीकांत वर्मा
 गिरिजाकुमार माथुर
 मुक्तिबोध
 गायत्री वैश्य
 लक्ष्मीकांत वर्मा
 दिनकर
 जगदीश गुप्त
 गिरिजाकुमार माथुर
 स० अज्ञेय
 कुवर नारायण
 सुमित्रानन्दन पंत
 रामेय राघव
 धमवीर भारती
 डा० चन्द्रकला
 धीराम नागर
 रमादाकर तिवारी
 स० राज कुमार बोहली
 स० जगदीश चतुर्वेदी
 केदारनाथ मिश्र
 अज्ञेय
 सर्वेश्वरदयाल सक्सेना
 नरेग कुमार मेहता
 रामस्वरूप चतुर्वेदी
 विजयदव नारायण साही
 शम्भुनाथ सिंह
 धमवीर भारती
 श्रीकांत वर्मा
 रमेग कुतल मघ
 गरल दवडा
 रावटृष्ण राव
 जयगजर प्रगाण

लाल फूलों वाली टहनी
 लोकप्रिय कवि अज्ञेय
 लोकप्रिय कवि गिरिजाकुमार माथुर
 वनपाखी सुनो
 विश्व काव्य की रूपरेखा
 विवेक के रंग
 दशक दश
 शहर अब भी सभावना है
 शिला पक्ष चमकीले
 सफेद चिड़िया
 स्वप्न भग
 सात गीत वप
 साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य
 साहित्य की समस्याएँ
 सूय का स्वागत
 सीढियों पर धूप म
 सशत
 सधाय की एक रात
 हरी घास पर क्षण भर
 हिन्दी कविता और अरविन्द दशन
 हिन्दी कहानियों की शिल्पविधि का विकास
 हिन्दी काव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत
 हिन्दी काव्य पिछला दशक
 हिन्दी काव्य में प्रतीकवाद का विकास
 हिन्दी काव्य में प्रगतिवाद
 हिन्दी नवलेखन
 हिन्दी साहित्य का इतिहास
 हिमकिरीटिनी
 त्रिशकु

विनोदचन्द्र पाण्डेय
 स० विद्यानिवास मिश्र
 स० नगद्र
 नरेश कुमार मेहता
 स० प्रवाश जन
 स० देवीशकर भवस्थी
 जगदीश गुप्त
 अशोक वाजपेयी
 गिरिजाकुमार माथुर
 विनोदचन्द्र पाण्डेय
 प्रभाकर माधवे
 धमवीर भारती
 रघुवश
 शिवदान सिंह चौहान
 दुष्यंत कुमार
 रघुवीर सहाय
 कलाश वाजपेयी
 नरेश कुमार मेहता
 अज्ञेय
 प्रतापसिंह चौहान
 लक्ष्मीनारायण लाल
 केशरीनारायण
 गोविन्द शर्मा रजनीश
 वीरेन्द्र सिंह
 विजयशंकर मल्ल
 रामस्वरूप चतुर्वेदी
 रामचन्द्र मुक्ल
 माखनलाल चतुर्वेदी
 अज्ञेय

गुजराती

भय्य
 धपिच
 प्रभिना
 धमिरुचि
 धन्यविराम

स्नेहरश्मि
 सुरेश जोशी
 उमाशंकर जोशी
 उमाशंकर जोशी
 निरजन मगत

अश्वत्थ रात्रि
 अर्वाचीन कविता
 अर्वाचीन काव्य साहित्य ना बहेणो
 आर्द्रा
 आलोचन
 आधुनिक कविता प्रवाह
 आधुनिक कविता ना विभ्रमो
 आपणी कविता समद्धि
 आलोक
 इंगित
 उदगार
 उपजाति
 एक
 एकांत
 कवि नी साधना
 काव्य मंगला
 किंचित
 विनरी
 कोया भगत नी कडवी वाणी
 गगीत्री
 गुजराती साहित्य नी विकास रेखा
 छंदोलय
 तन्को
 तमसा
 ध्वनि
 नमेली सांज
 नवल प्रयावलि
 नवी कविता
 नादी
 निगीथ
 निर्मालि
 पगत्व
 पनषट
 प्रत्यचा
 प्रतीक
 परिचमा

प्रियकांत भणियार
 मुदरम
 रामनारायण पाठक
 उशनस
 राजेद्रशाह
 जयन्त पाठक
 जयंत पाठक
 स० बलवंत ठाकौर
 जयंत पाठक
 हेमंत देसाई
 नलिन रावल
 सुरेश जोशी
 धीकांत शाह
 सुरेश दलाल
 उमाशंकर जोशी
 मुदरम्
 सुरेश जोशी
 निरजन भगत
 मुदरम
 उमाशंकर जोशी
 धीरूभाई ठाकर
 निरजन भगत
 साभशंकर ठाकर
 रघुवीर चौधरी
 राजेद्र शाह
 हसमुख पाठक
 न० पारेख
 मनसुखलाल म्बेरी
 प्रजाराम
 उमाशंकर जोशी
 निनु मजुमदार
 आदिल मसूरी
 स्नेहरश्मि
 सुरेश जोशी
 प्रियकांत भणियार
 बालमुकुंद दवे

प्राचीना	उमाशंकर जोशी
फीण नी दीवाली	ज्योतिष जानी
मीन	हरीद्र दवे
मंचि मने रूप	उपानस
बही जनी पाछण रम्य घोषा	लाभाकर ठाकर
बातायन	चीनु मोती
विश्व गाति	उमाशंकर जाशी
झात बोलाहल	राजेद्रशाह
शिल्प	दिनेश बोठारी
श्रुति	राजेद्रशाह
गली मने स्वरूप	उमाशंकर जोशी

अंग्रेजी

- An Assessment of Twentieth Century Literature—Issacs
 Annals of Innocence and Experience—Herbert Read
 Age of Reason —Jean Paul Sartre
 American Literature in the Twentieth Century—Thorpe
 Aristotle's Poetics and Rhetoric—T A Maxon
 Background of Twentieth Century Literature—Issacs
 Baudlaire—Henry Peyre
 Classic, Romantic and modern—Barzun
 Collected Poems—D H Lawrence
 Collected Poems—Ezra Pound
 Collected Poems—T S Eliot
 Cultural History of India—A Yusuf Ali
 D H Lawrence—Mark Spilka
 Diary of Franz Kafka—Kafka
 Existential Ethics—Mary Warneck
 Existentialism and Humanism—Jean Paul Sartre
 Forces in Modern British Literature—W Y Tindall
 Freud and Post Freudians—J A C Brown
 Illusion and Reality—Christopher Caudwell
 Imagination and Its Wonder—Arthur Lowell
 Imagination and Fancy—Leigh Hunt
 Intimacy—Jean Paul Sartre
 Key to Modern Poetry—Durrell

- Literary Essays of Ezra Pound—T S Eliot
 Language and Reality—W Marshall Urban
 Making of the Poem—Stiff and Spendour
 Metamorphosis and Other Stories—Franz Kafka
 Nausea—Jean Paul Sartre
 New Bearings in English Poetry—F R Lewis
 Outsider—Albert Camus
 Our Heritage—Humayun Kabir
 Poetry and Experience—Molcah
 Plague—Albert Camus
 Prose and Poems—Pasternak
 Psychological Contribution of Sigmund Freud—C T Bhopatkar
 Reason in Existentialism—R K Sinari
 Reprieve—Jean Paul Sartre
 Resistance, Rebellion and Death—Albert Camus
 Road to Freedom—Jean Paul Sartre
 Selected Essays—T S Eliot
 Sense and Sensibility in Modern Poetry—Conner
 Struggle of Modern Man—Stiff & Spendour
 The Background of English Literature—C M Bowra
 The Basis of Artistic Creation in Fine Arts—Rhys Carpenter
 The Fall—Albert Camus
 The Future Poetry—Sri Aurobindo
 The Myth of Sisyphus—Albert Camus
 The Poetic Image—Cecil Day Lewis
 The Posthumous Papers of D H Lawrence—Phoenix
 The Symbolist Movement in Literature—Arthur Symons
 Twentieth Century English Literature—A C Ward
 T S Eliot—Moments and Patterns—Leonard Unger
 Words—Jean Paul Sartre

